دراما

شهرية مغربية مختصة بالمسرح والفن:

الثمن 15 درهما



الف ليلة وليلة

محمد تيمد

مؤسسة مسرح محمد الخامس

بين الفعالية والتنظيم

محمد سكري

الحلقات المفقودة

في المسرح المغربي

عبد اللطيف اشهبان

حالة المسرح

في أقطار المغرب العربي

مصطفى رمضاني

الاضاءة المسرحية

بوسرحان الزيتوني

1992

دراما

الإيداع القانوني 40 ـ 1992
الترقيم الدولي : 0822 ـ 1113 : ISSN

الطبع : مطبعة كارطوغرافيك
الهاتف : 28.39.28

محتويات

العدد الثاني ماي 1992

المساهمون في العدد

ـ عبد الله شقرون
ـ حبيبة المذكوري
ـ حمادي التونسي
ـ العربي الدغمي
ـ محمد سكري
ـ عبد القادر البدوي
ـ اشهبان ع. اللطيف
ـ المسكيني الصغير
ـ سعيد اسمعلي
ـ تيمد محمد
ـ بوسرحان الزيتوني
ـ مصطفى رمضاني

الاشتراكات

اشتراك سنوي (11عددا)
ـ للافراد: 165،00درهم
ـ المؤسسات: 225،00 درهم
اشتراك الدعم مفتوح
الحساب البريدي: U 92 ـ 2305

عنوان المراسلة:

دراما ص.ب 30049
عمالة بن مسيك سيدي عثمان
الدار البيضاء (04)

المقالات الواردة على المجلة لا ترد سواء نشرت أو لم تنشر

الدقة الاولى

القول في المسرح هو قول - بشكل ما - في الانتاج والاستهلاك، في الابداع والتنظيم في الفن والسلطة، في الجنس والسياسة، في التاريخ والمجتمع، في التجارة والاقتصاد، في الكتابة والنقد، في الاخلاق والاسطورة.. باعتبار أن المسرح يستمد راهنيته من هاته القضايا، لكن ما نخشاه أن يتحول السبب الى نتيجة أو تعلة لتبرير الشرخ الذي يعاني منه الجسد المسرحي المغربي، أو الانحدار نحو منزلقات الاثارة والضجيج الاعلاميين والخطاب التعميمي الذي يسعى الى التمسك بأي سبب يمكن أن ينقذ ضحالة فرجاتنا المسرحية، خاصة خلال السنتين الاخيرتين، حيث وصل المسرح ببلادنا حالة الكارثة..

لاشك أن وضعنا الثقافي - المسرحي غني بالامكانيات المحبطة لممارسة مسرحية ناضجة وفاعلة، غير أن نقصها لايبرر الغياب شبه المطلق لعروض مبدعة ومثمرة، لاننا كثيرا ما أدهشتنا عروض بامتيازها الفني وجرأة خطابها الكاشف المتسائل رغم قلة الامكانيات.. بل إن هذه (القلة) كانت من أسرار نجاحها وجدتها وجودتها..

أمام هذه، الكارثة... تتساءل «دراما» ما إذا كانت ستكون (ملاذا) لوضع الاسئلة الحقيقية والمستفزة لمسرحنا المهترىء... أم .. انها ستاتي لتذوب في وضع أعتى من اختيارات المسرح والمسرحيين.

لقد أردنا « دراما » حوارا غير موقوف التنفيذ، ومجالا لاختبار اسئلتنا النظرية والعملية في تعدد أصواتها في خصوبة تنوعها، وفي استحضارها للمغيب، وإضاءتها للحاضر بعين ناقدة لا تخضع لاشتراطات مصلحية ضيقية أو رهانات آنية مغلقة، بقدر ما أردنا «دراما» صوتا يقاوم في الزمن المسرحي المغربي بؤسه وفي المكان اغترابه.

لكن هل تكفي الارادات الحسنة ؟

كلنا نتحمل ما جرى وما يجري وسيجري.. ومهما تكن أسباب نضوب الفرجة المسرحية فإنها لايجب أن تخفي عنا ضحالة الفكر النقدي وجفاف المتخيل المسرحي.

فهل نعطل حواسنا واحلامنا في انتظار ربيع مسرحي حقيقي قائم على حل قانوني - سياسي للمسألة المسرحية، احترافا وهواية ؟

أكيد أن الجدارة المسرحية لاتستمد فقط من بنود قانونية، قبل ذلك وخلاله، شيء من الفن.

فقليلا من الابداع... أيها السادة.

- دراما -

الايام الوطنية الاولى للصورة الفوتوغرافية ـ مكناس

« لما اصبحت الصورة اليوم بكل أشكالها واحجامها، بكثافة تتاليها وتعدد مواضيعها ومحمولاتها، لما اصبحت هذه الصورة احدى اخطر وسائل التعبير الفني وغير الفني، الدعاية بكل أنواعها..ولما أصبحت هذه الصورة اليوم كذلك، احدى أهم وسائل تفكير المجتمع في نفسه وحواره مع ذاته، لما كانت الصورة الفوتوغرافية المفردة أو المتجاورة مع أخر، احدى الاشكال التعبيرية المعاصرة المتميزة والتي تعتبر أساسا أو "مدخلا" ضروريا لتجاوز الضعف والقصور ـ حسب البعض ـ في ثقافتنا البصرية المرتبطة بالفنون المرئية الجديدة كالسينما والتلفزة والفيديو..لهذه الاسباب ولغيرها » نظمت جمعية هاني جوهرية للتصوير الفني، الايام الوطنية الاولى للصورة الفوتوغرافية بمكناس من 2 الى 12 ابريل 1992 ، تم خلالها عقد ندوات دراسية، اولاها تعرضت لموضوع " الصورة الفوتوغرافية بين إعادة استنساخ الواقع وإعادة تركيبه إبداعيا " برئاسة د. حسن المنيعي وبمشاركة : أحمد جاريد ـ توفيق رشيد ـ داوود اولاد السيد ـ عبد الرحيم جبراني. الندوة الثانية موضوعها : " الصورة الفوتوغرافية بالمغرب واقع وأفاق " برئاسة د. سعيد بنگراد وبمشاركة : عبد الرزاق شعبان ـ رشيد بنداوود ـ ادريس الخوري ـ عبد الكريم الشيگر ـ السيد مرادجي، أما الندوة الثالثة فناقشت موضوع " الفوتوغرافيا والسينما " : الاتصال .والانفصال " برئاسة ادريس القري، شارك فيها فريد الزاهي ـ عبد الكريم الدرقاوي ـ عبد الله بايحيي ـ داوود اولاد السيد .

وقد اقيم معرض للصور الفنية الفوتوغرافية تحت عنوان " علامات عمرانية وبشرية " استمر طيلة الايام، التي تخللتها كذلك : عرض صور (Diaporama) لعبد الرزاق شعبان، وعرض شريط " الذاكرة المغمرة " لداوود اولاد السيد، وشريط " السبل المعقودة " لعبد الله بايحيي.

ملاحظة : دعمت الايام : عمالة الاسماعيلية ـ الجماعة الحضرية ـ مندوبية وزارة الشؤون الثقافية ـ الوكالة المستقلة لتوزيع الماء والكهرباء.

*****

الدورة الربيعية الاولى للمسرح بالقصر الكبير

تحت إشراف المجلس البلدي لمدينة القصر الكبير، نظمت جمعية الوفاق للمسرح الدورة الربيعية الوطنية الاولى للمسرح، تحت شعار " البنية المسرحية ودور المتلقي " وذلك من 6 / 4 / 92 الى 12 / 4 / 92 عرضت فيه المسرحيات التالية :

ـ (مشاهدات صعلوك في لندن) تأليف عبد الكريم برشيد، وإخراج محمد المنور، إنجاز جمعية نور الديجور بمشرع بلقصيري.

ـ (الجسد) انجاز جمعية الرحالة الثقافية بمراكش

ـ (احلام في قبضة الريح) اعداد و اخراج احمد الدفري، انجاز جمعية اللقاء المسرحي بأصيلة.

ـ (فصد الدم) تأليف سعد الله ونوس وإخراج مداري توفيق إنجاز نادي الكوميديا للمسرح ببني ملال

ـ (النزيف) تأليف المرحوم محمد مسكين وإخراج فؤاد الحسناوي ، إنجاز جمعية الوفاق للمسرح بالقصر الكبير.

ـ (التخت) إنجاز جمعية الفجر الجديد للثقافة والمسرح بالقنيطرة وساهم في الملتقى رضوان حدادو بمحاضرة (البنية المسرحية ودور المتلقي) ومحمد محبوب بمحاضرة (المسرح المغربي من الاحتفال الى الاحتفالية).

1 ـ انطلاق ربيع المسرح العربي :

انطلق يوم الجمعة 25 / 4 / 92، المهرجان الثالث لربيع المسرح العربي، والذي تنظمه، على امتداد شهر ابريل (بدءا من 25) ومـاي، وزارة الثقافة المغربية.

وقد افتتح المهرجان وزير الثقافة السيد محمد بن عيسى بكلمة أشار خلالها الى الطابع المفتوح للمهرجان الذي يلتقي فيه المسرحيون العرب على أرض المغرب. واعتبر الدورة عيدا " تحتفي فيه الارض بعطائها المتجدد، وفي فضاء بلا حواجز." وقد علل السيد الوزير، عدم تنظيم الدورة خلال السنة الفارطة، بظروف حرب الخليج.

العروض المشاركة في هذه الدورة :

ـ عرس الذيب : لمسرح قسنطينة الجزائر ـ النص من اقتباس واخراج : عمار بن محسن عن مسرحية للكاتب الالماني كارل ويلننجر بعنوان " الصحون الطائرة".

ـ " القفص " : لفرقة المسرح الحديث ـ مصر ـ اقتباس ابراهيم حمادة اخراج صبحي يوسف.

ـ " قمرة طاح " لفرقة المسرح العفوي ـ تونس ـ تأليف واخراج عزالدين كنون.

ـ " المجنزرة ماكبث " للمسرح الوطني الفلسطيني تأليف : جواد الاسدي

وتشارك من الفرق المسرحية المغربية

ـ فرقة البدوي بمسرحية " صابر وصابرين ". تأليف ابراهيم بوبكري وإخراج عبد الرزاق البدوي

ـ فرقة مسرح المدينة بمسرحية "الفيل" لسعد الله ونوس إخراج : فوزي بن السعيدي (ولنا عودة لهذه العروض).

****

2 ـ وزع النادي الفني المراكشي " كوميديا " الملف التقني لعمله الجديد، خلال الدورة الاخيرة لملتقى اكادير، العمل الجديد تحت عنوان " الخوا الخاوي".

اقتباس : النادي اخراج : عبد اللطيف فردوس ـ إدارة : عبد اللطيف اشهيبان تلحين الاغاني : عبد العزيز ابلا، الديكور : عبد الله المصباحي ـ هالي عبد اللطيف ـ الملابس : ي ادريس المعروق

من الملف نجتزيء ما يلي : « بين الحلم والانتظار يفتضح واقع، واقع أعضاء الفرقة الحلمة في وجوههم، وأمام الحالمين بهم..تأخر المال والجاه والنقود والشهرة، فظلت دار لقمان على حالها : افراغ..فقر..بطالة.. حلم...وجماعة ترحل الفرقة لتعانق الحل وحيث يوجد الحل يستمر الحلم »

تتمنى «دراما» لهذا العمل أن يرى النور قريبا، ليستمر عطاء إحدى فرقنا العريقة...

****

تعازي :

ـ تتقدم أسرة «دراما » بتعازيها القلبية لعائلة الفقيد " نية الله الفاطمي" احد الوجوه التي ساهمت في الظل في مسيرة الحركة المسرحية بعمالة بن مسيك، وأحد المؤسسين الفعليين لجمعية الطلائعي ـ البيضاء.

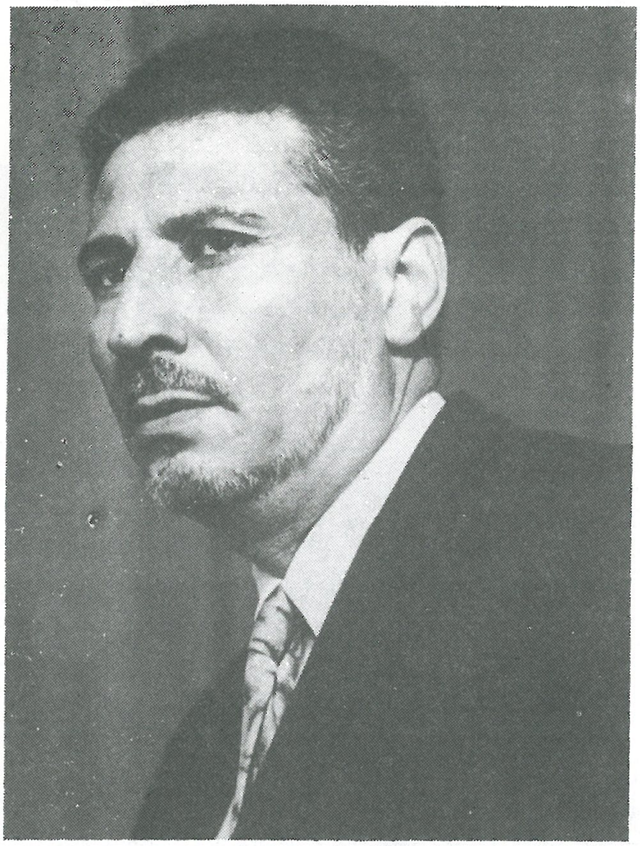
ـ كما يتقدم مدير المجلة باسم هيئة التحرير الى أسرة الاخ : بوسرحان الزيتوني بالتعازي في فقدان اخيه " عبد الله بوسرحان "، واجيا لعائلته الصبر والسلوان.

بالشفاء العاجل :

زار الاخ شكير عبد المجيد المسرحي العربي الدغمي مؤخرا بمنزله حيث يرقد مريضا، ورغم تعبه ابى الا أن يقدم شهادة في حق الراحل " عبد الرزاق حكم" ترجو «دراما» لاستاذنا الشفاء العاجل ليساهم في بلورة آفاق جديدة لمساره الفني الزاهر.

شهادات حول الراحل عبد الرزاق حكم

اعداد: شكير عبد المجيد



عبد الرزاق حكم (بداية السبعينات)

الفنان عبد الرزاق حكم وجه بارز من وجوه التمثيل المغربي، اقتحم الميدان منذ زمن مبكر غير متطفل ليبسط سيطرته وتمكنه من هذا الفن إذاعيا وتلفزيا ومسرحيا وسينمائيا. فأضحى بذلك نموذج الممثل الكفوء فنا وسلوكا..ج عبد الرزاق سليل أسرة آل حكم المعروفة جدا داخل مدينة الرباط بمحافظتها وأصالتها، من مواليد 1928. ظل وفيا لفنه الذي بدأه منذ سنة 1949. الى أن أقعده المرض واستمر في عطائه الفني رغم بلوغه سن التقاعد، خطفته يد المنون يوم الاثنين 27 يناير 1992 على حين غرة لتفقد الخشبة والشاشة المغربيتين وجها من وجوهها المشرقة القليلة.. ولنحافظ على هذه الذاكرة المسرحية الفذة أبت مجلة " الدراما" الا أن تقدم ملفا حول المرحوم عبد الرزاق حكم تضمنه شهادات مجموعة من الاسماء التي واكبت مسيرته الفنية.

المهنة الاساسية : موظف رسمي في سلك « الممثلين والمذيعين » بالاذاعة والتلفزة المغربية منذ أواخر سنة 1952 الى أن احيل على التقاعد الاداري في نهاية سنة 1988، لكنه استمر في عطائه الفني الفعال ولاسيما بالتلفزة والسينما الى أن أقعده المرض خلال النصف الثاني من سنة 1991 .

كان بمنزلة « الممثل الاول » في دار الاذاعة والتلفزة المغربية، وبهذه الصفة ـ ونظرا لسلوكاته ومؤهلاته المهنية المميزة ـ أسندت اليه مهمام تسيير قسم التمثيل وإدارة فرقة التمثيل العربي للإذاعة والتلفزة المغربية أعواما عديدة.

العطاء الفني : شارك عبد الرزاق حكم، بصفته ممثلا، في تشخيص المئات العديدة من التمثيليات الاذاعية خلال مختلف الفترات التاريخية والتقلبات التنظيمية التي عرفتها الاذاعة والتلفزة المغربية : قبل وجود التلفزيون بالملكة، أي فيما بين سنة 1949 (قبل توظيفه رسميا آخر سنة 1952) وسنة 1962 عندما اصبحت التلفزة المغربية قائمة الذات، ثم مع الفورة الطليعية التي عرفتها التلفزة المغربية مع السهرات المسرحية والبرامج التمثيلية المذاعة مباشرة على الهواء ولاسيما فيما بين كامل سنة 1965 و سنة 1972 بكاملها..فقد كان هذا الممثل النابغة مع زملائه، سيدات ورجالا، نجما في الاذاعة صوتا وشعورا دفاقا، ومن خلال الشاشة الصغيرة بالسهرات المسرحية وفي تمثيليات برنامج « مشاكل وحلول » وهذا إضافة الى العمل المسرحي..

ويكاد إحصاء ما قدمه وما شارك في تقديمه من الاعمال التلفزيونية والاذاعية عملا مستحيلا. وإذا أخذنا في الاعتبار مجرد فترة النشاط الاذاعي الفوار الذي كان للراديو فيما بين 1949 و 1972 أو 1973 فقد نجد في « حصيلته » نحو الالفين واربعمائة من التمثيليات على أساس نحو مائة تمثيلية في السنة..وكان ذلك أمرا واقعيا في تلك الفترة قبل أن تحدث شتى الظروف نوعا من التقلص أو التراخي في المجال الاذاعي الصوتي، وهذا مع العلم بأن عطاء الرجل ظل متواصلا..وصورة عبد الرزاق حكم في التلفزة المغربية انتشرت مع عاطر التقدير والثناء خلال الستينات والسبعينات على وجه الخصوص.

* شهادة ذ. عبد الله شقرون :



ـ عبد الرزاق حكم نشاط تمثيلي وفني متواصل، على المستوى المهني الاحترافي، بالمغرب في الاذاعة والمسرح والتفزيون والسينما من سنة 1949 الى اواسط 1991 .

أما في المسرح ..على الخشبة، فإن جميع القاعات المسرحية بطول البلاد وعرضها قد عرفت صولاته وجولاته منذ أوائل الخمسينات، لقد شارك عبد الرزاق حكم مشاركة ايجابية في جميع


عبد الرزاق حكم ووفاء الهراوي في المسلسل التلفزيوني "مشاكل وحلول"

المسرحيات التي كتبها أو أعدها عبد الله شقرون، إضافة الى مسرحيات اخرى، ولاسيما فيما بين الخمسينات والستينات..وإذا كان من الصعب نسبيا، الاتيان ببلوغرافيا مدققة لكل المسرحيات التي " احياها " هذا الفنان الوطني الذي فقده المسرح العربي مثلما خسره المغرب، فمن الممكن الاشارة الى بعضها :

لعل اكبر " جولة " شارك في تنشيطها مرحبا لاول مرة قد كانت هي تلك التي امتدت من مدينة اكادير الى مدينة وجدة ذهابا وإيابا، بل كانت مزدوجة بحيث اعيدت بعد انتهائها، وشاهدتها متعدد المدن والحواضر المغربية شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، واشتملت ـ أوائل سنة 1953 ربيعا ـ على مسرحيتين اثنتين باللغة العربية :

الاولى : مسرحية " **الطيب على الرغم منه** " تأليف موليير : إخراج، جوورج اديت، بطولة : حمادي التونسي وعبد الرزاق حكم، وحميدو بنمسعود، لقد كان فيها ذلك الفنان العبقري مرموقا ومتجليا.

ـ الثانية : مسرحية " **السر المكتوب** " تأليف وإخراج عبد شقرون و بطولة هذا الفنان [يقصد عبد الرزاق حكم] مع حبيبة المذكوري وحمادي عمور.

ثم كانت هناك جولة اخرى..فأخرى، ولاسيما في ظل تحقيق حرية البلاد واستقلالها،ومن جملة المسرحيات التي تألق فيها حكم

تجدر الاشارة الى مسرحية : « **السفر المبروك** » الهزلية الكبرى التي جرى الاعداد لها ـ مثل جميع الجولات في تلك افترة ـ ما يقرب من سنة كاملة، وكانت هذه المسرحية مقتبسة عن مسرحية شهيرة « رحلة السيد بيريشون » لمؤلفها أوجين لابيش مع مساعد له.. وقد أعدها لتلك الجولة السيد عبد الله شقرون. وقام الفنان عبد الفيلالي بإعداد ديكوراتها، وقد تجلى فيها نجوم فرقة التمثيل العربي : أمينة رشيد، حمادي التونسي، ومحمد حماد الازرق..ولاسيما بطلاها : محمد حسن الجندي في دور البروفيسور، وحمادي عمور في دور الحاج ادريس.. وكانت حبيبة المذكوري في دور للاالطام على أحسن حال..وجدير بالذكر أن عبد الرزاق حكم ـ وكان شابا اذذاك ـ قد لعب فيها دور الفتى العاشق.. وكان ذلك ف سنة 1960.

وكانت هناك مسرحيتان هزليتان مسليتان كثيرا ما تعادان في الجولات المسرحية بطول البلاد وعرضها إحداهما : " **اولاد العاگرة** " ـ أي ابناء العاقر ـ، والثانية : " الله يرحم من زلجو" وقد كانتا بالدارجة مثل مسرحية " السفر المبروك "..ومما يحسن إثباته في هذا الصدد أن الممثل العبقري العربي الدغمي، عندما انضم الى فرقة التمثيل العربي للإذاعة والتلفزة، أصبح مع عبد الرزاق حكم يتقاسمان بكل توفيق ونجاح، بطولة المسرحيات..لقد كان حكم الدغمي والدغمي حكم ثنائيا في التشخيص، ثنائيا في الكتابة والإعداد، وثنائيا في المحبة الصادقة التامة في الله وفي العمل..وقد أحبهمت الناس، أحبهما الجمهور، وأحبهما زملاؤهما الاوفياء.

ومن المسرحيات التي كان لعبد الرزاق حكم والعربي الدغمي،

ومحمد أحمد البصري، وعبد السلام العمراني، ووفاء الهراوي، ومحمد جاد، ومحمد الغربي، وسواهم...المشاركة في احيائها المشاركة الفعالة في التجول العمومي بها، هي - بكل تقدير - المسرحية التاريخية الكبرى : « الواقعة » التي أبرزت صفحات الحضارة والبطولة والوطنية في مغرب الاجداد..وقد كان للفنان الموهوب محمد سعيد عفيفي التجلي المرموق في ضبط إخراجها وتخيل تحركها، وبذل جهدا موفقا وكان فيها المخرج الذي يبارى «...وهذه المسرحية ذات الحوار باللغة العربية من تأليف عبد الله شقرون، وقد كان فيها عبد الرزاق حكم بارزا البروز المميز في دور " الوالي ". والي البريجة.، أيام حكم أجنبي قضت عليه المقاومة الوطنية.

وهناك مسرحية هزلية لاتنسى ابدا ..مسرحية " اعسيلة "..إنها التحفة التي يتذكرها العموم حتى الان بفضل عبقرية الفنان الكبير العربي الدغمي، وكان الى جانبه، في تآمر حلو عليه، عبد الرزاق حكم، وهما معا كانا مخرجين فيها بتعاون مع الفنان العبقري الهاشمي بنعمرو صاحب الديكورات المبتكرة..

وبالاجمال ..لقد كان عبد الرزاق حكم نجمة تألقت في عهد من عهود المجد المسرحي بالمغرب..



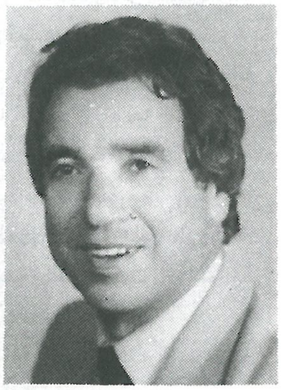
* شهادة الفنان الكبير ج. العربي الدغمي :

الحاج عبد الرزاق حكم رحمه الله، تربطني وإياه الصداقة والمصاهرة والمسرح منذ بداية مشواري المسرحي، كما تربطني وإياه الاذاعة والتلفزة والسينما..والاسفار والجولات داخل المغرب وخارجه..والاقتباسات والاخراج ..وشاءت الاقدار أن ضمتنا في الايام الاخيرة مصلحة الطب العام في مستشفى ابن سينا بالرباط، قبل أن يتوجه الى فرنسا..كان رحمه الله - رجلا ذا أخلاق طيبة وإنسانية رفيعة، طاهرا في سلوكه مع نفسه ومع الناس، ومات طاهرا.

أثناء ممارستي للتعليم الذي قضيت به أربع سنوات (التعليم الحر) تعرفت على الاستاذ عبد الرزاق حكم وهو يمارس فن التمثيل لاعلى الخشبة المسرحية ولكن على خشبة باحدى المنازل الكبرى بالرباط التي كانت تضم جمهورا غفيرا، وبطبيعة الحال كان الموضوع اجتماعيا ووطنيا بين سنتي 1948 و 1950 في إطار فرقة للهواة التابعة للحركة الوطنية - حزب الاستقلال آنذاك - وكان اعجابي به كثيرا لرنات صوته الناقذ الى القلب والقائه البديع المؤثر، وكم تمنيت أن انضم اليه وأكون بجانبه كممثل أيضا، لاني كنت أمارس نفس الفن لكن بالمدرسة فقط في مناسبات إنما كنت أتابع حركة الفنان عبد الرزاق حكم لما تربطني من روابط في مقدمتها العمل الوطني .

وشاءت الاقدار أن تضمني وإياه فرقة مسرحية حرة - فرقة المسرح المغربي آنذاك برئاسة الاستاذ عبد الكريم الفلوس - في عمل عنوانه " الكأس الاولى " كان هو بطلها والى جانبه الاستاذ ادريس الزياني وأنا أشخص دور سكير، وكانت هذه المسرحية من تأليف وإخراج عبد الكريم الفلوس..كانت هذه هي البداية على خشبة سينما رويال (الملكي) بالرباط، وكانت هذه انطلاقة مهمة في تمتين الصداقة والمحبة بيننا، وازدياد تعلقي بتشخيصه والقائه لدرجة كنت اتسارع الى جهاز الراديو في حصة يوم الخميس وحصة يوم الاحد لاتملى بسماع صوته وهو يؤدي دورا من أدواره. وبعد قطع عدة مراحل في الميدان ضمنها تداريب مسرحية ودروس تكوينية. ضمتني وإياه فرقة الاذاعة برئاسة الاستاذ عبد الله شقرون، وازدادت الصداقة متانة أكثر وتعلقا، اكثر وخضنا الميدان الاذاعي بكل إخلاص وود وبكل نجاح ايضا، إضافة الى الميدان المسرحي في جولات مسرحية، وكذا الميدان التلفزي والسينمائي، ومن أهم الاعمال التلفزية التي جمعتني بالمرحوم " " طريق الله " من اقتباسنا معا، وأخذنا عنها الجائزة الاولى في الاقتباس والتمثيب سنة 1979 في مهرجان تلفزات المغرب العربي الذي كان من تنظيم التلفزة التونسية. ومن الاعمال المسرحية : " الواقعة "، " اعسيلة " ، " والبسطيلة " و " المحنشة "..وكلها من تأليف الاستاذ عبد الله شقرون، ومن الاعمال السينمائية : فيلم : " فيلم عندما يثمر النخيل " سنة 1968 إخراج عزيز الرمضاني وفيلم " طبول النار " لسهيل بن بركة في أواخر 1989 .

إذن بكل اختصار، اقترن اسمي باسم الحاج عبد الرزاق حكم وذابا معا في المحبة الصادقة له وفي الله وكان لي نعم الرفيق ونعم الانيس ونعم الناصح ونعم الموجه ونعم المنقذ من الورطات المادية والمعنوية، وخيره لا أنساه ولن أنساه جزاه الله خيرا ورحمه وأسكنه فسيح جناته. وإذا أردت أن اذكر مناقبه فلا يكفيني مجلد ولا كتاب فهو الرجل بحق والانسان بحق والفنان الكبير بحق..وأشكر مجلة " دراما " على بادرتها الطيبة.



* شهادة الفنان حمادي التونسي :

إن الحديث عن الحاج عبد الرزاق حكم لايمكن أن ينتهي ابدا، خصوصا وأني عايشت عمله الابداعي عن طريق الاذاعة والمسرح قبل أن التحق بفرقة الاذاعة والعمل بجانبه..الحاج عبد الرزاق حكم. هذا الاسم الذي يطرب كل أذن، ويحلو لكل عشاق الفن التمثيلي أن يردده بافتخار..هذا الاسم الذي

ملأ سماء الفن المغربي لمدة طويلة سيبقى خالدا لان العلم الحديث جاء بنعمة التخليد المتمثلة في الشريط، ويبقى الانسان بعد وفاته حيا ناطقا.



من اليمين : عبد الرزاق حكم – العيساوي "تفتي" – الدغمي – بن عمرو

لقد كان قدوة لكل فنان يحترم فنه في السلوك، والاخلاق، والمعاملات، فهو فنان أصيل كرس نفسه لخدمة هذه الأصالة حتى أصبح اسمه مقترنا بالفن الرفيع، ومعتقدا أن مهمة التمثيل ليست هي الترفيه فحسب، بل اسمى من هذا وأرفع، فهي غذاء الروح ومرآة الاحاسيس الانسانية. كانت سيرته الفنية رحمه الله لايقدر عليها الا نوي الهمة القوية، فتغلب على الصعاب والعواصف بالايمان القوي من أجل الرسالة التي يعمل من أجلها. و كان لايفتأ يذكر الله وحريصا على تلاوة القرآن الكريم، كان رحمه الله يعتبر أن الفن أخلاق والصعود الى المجد طريقه سهل، إنما البقاء فيه صعب جدا.
لقد وظف عمله التمثيلي لخدمة المجتمع ، فهو ممثل فريد من نوعه، حركاته غير مفتعلة، وأداؤه دقيق ورائع. فعند تشخيص اي دور كان يؤدي واجبا محببا الى نفسه والى الجمهور. واكبر دليل على شهادة الممثلين الاجانب الذين شهدوا ببراعة ادائه وحضوره القوي في الشريط المغربي " طبول النار " للمخرج سهيل بن بركة.
كان صوفيا حين يشخص الادوار الدينية، وتتجلى هذه الصوفية في الاحساسات العميقة التي يبلغها بصوته القوي.
لقد عشنا عمرا حلوا وجميلا في جامعة الحياة،، فذكرياتها وصداها منقوشان في ذاكرتنا مما يجعلنا نبكي بدمع صامت ..دمع صارخ، ولكنها كلها دموع صادقة.

* شهادة الفنانة : حبيبة المذكوري :



عندما التحقت بالاذاعة وجدت المرحوم من ضمن افراد الفرقة التى أسسها الأستاذ عبد الله شقرون والتي يشرف عليها ويرجع له الفضل في تكوين أفرادها.
كان المرحوم يحتل مكانة مرموقة، وذلك لكونه يمتاز بشخصية قوية منقطعة النظير له طابع جدي في أداء أدواره التي كان يتقنها ويبدع فيها ويصب عصارة ما يملكه من قرات وأداء هائل فكان يصبغ على الدور لونا يجعل المتفرج ينساق لتتبع حركاته وتقنياته وينصت لصوته الرنان ونطقه السليم الذي كان يبلغ به ما تجود به طاقته الفذة من العطاء الممتاز الذي يبهر الجميع، فكنت اسمع الجمهور يثني عليه وينوه بدوره وأرى المعجبين يتزاحمون للسلام عليه فأشعر بفخر واعتزاز لكوني أمثل معه في تلك " الرواية ".
المرحوم فنان كفوء مقتدر له حضور على خشبة المسرح وكذلك في التلفزيون والاذاعة والسينما لقد دخل لفن الاداء التمثيلي من جميع ابوابه واعطى لوطنه الروائع من الروايات الوطنية الهادفة في وقت المحنة والاستعمار وكذلك الروايات الادبية والاجتماعية والروايات العالمية لاكبر الكتاب.
أما الاذاعة فله باع طويل في كل ما أذيع من روايات ومسلسلات واسكيتشات. فلم تخل أية رواية من مشاركة ج. عبد الرزاق حكم الرائد الاول في هذه الفرقة التي كان العمود الفقري لها. وبما أن الاذاعة تعتمد على الصوت فقط، فإن الممثل يجب أن يكون ذا خبرة وحنكة في تلوين صوته حسب الدور، ولهذا فإن المرحوم كان يصبغ على الدور من صوته ما يجعل المستمع يتخيل الاشياء كأنه يراها بعينه والفضل كله يرجع الى ذلك الصوت المعبر.
أما من الناحية الانسانية، فهو حنون عطوف يواسي المريض ويشجع المتخاذل ويمسح دموع الحزين، ويمنح القوة للممثل الضعيف ويصفي القلوب حتى لاتكون هناك ضغينة أو حقد..يحب الجميع والجميع يحبه لاخلاقه العالية ومثاليته المتناهية وتدينه واسلاميته.
أخي العزيز، ج عبد الرزاق حكم.، مهما قلت في مدحك فإنني لاأوفيك حقك بل عاجزة عن التعبير عما أكنه لك من تقدير واحترام ولايسعني الا أن أقول انت هرم في كل شيء..رحمك الله وأسكنك فسيح جناته، وإنا لله وإنا اليه راجعون.

خاص: الملتقى المسرحي الحادي عشر بأكادير

تقديم :

تقدم دراما هذا الخاص عن فعاليات الملتقى المسرحي الحادي عشر الذي نظمه الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير بتعاون مع المجلس البلدي للمدينة :

أولا : لاهمية القضايا المثارة في ندوة راهن المسرح المغربي : الابداع و التنظيم .

ثانيا : لاشراك المهتم المسرحي في أجواء الملتقى،

ثالثا :إسهاما منا في ما أصر عليه المنتدون من ضرورة العمل على الاهتمام بمسألة توثيق لقاءاتنا وندواتنا، وهو العهد الذي قطعته « دراما » على نفسها، والتي نتمنى أن تسعفنا الظروف للوفاء به، في الحدود التي تستطيعها.

*****

من منطلق هذا الحافز، ننبه القارىء، الى أننا لم ندرج من المداخلات الهامة، مداخلة الاستاذ بهجاجي محمد التي لم نستطع الحصول عليها مكتوبة، وتعذر علينا نسخها اعتمادا على التسجيل الصوتي المتوفر لدينا، لان ذ. بهجاجي ونظرا للوقت الضيق (15 د) لم يتمكن الا من تقديم بضعة رؤوس أقلام، ونعد القارىء أننا سننشرها فور توصلنا بها.

كما تجدر الاشارة ايضا، الى العرض القيم الذي تقدم به الاستاذ عبد الرزاق البدوي، والذي عرض من خلاله الخطوط العامة للمشروع الذي يتقدم به جزء من المحترفين المغاربة، على رأسهم فرقة البدوي، الى وزارة الثقافة، وقد ارتأينا، أن نؤجل نشره الى حين الحصول على نسخة رسمية عنه، تلافيا أساسا لطابع الاستطراد الذي طبع مداخلته والتي جعلت بعض جوانب المشروع غير واضحة واذا ما علمنا أن المشروع هو عبارة عن صياغة قانونية لها اشتراطات خاصة فإنه لم يكن بوسعنا الا أن نكبت رغبتنا، تاركين للمحترفين لاحقا أن يمدونا بمشاريعهم لفتحها أمام القارىء المغربي.

****

في نفس الاطار توصلت المجلة مشكورة من الاستاذ محمد تيمد بنص المداخلة التي بعث بها الى ادارة الملتقى الحادي عشر، الا أنها ولاسباب نجهلها لم تتم الاشارة اليها داخل الندوة، ونحن اذ ننشرها ضمن الملف فلاعتبار أساسي هو كونها كتبت خصيصا للمساهة بها في سياق محور الندوة التي استدعي لها ولم يتكمن من الحضور لظروف قاهرة.

في الاخير، تدعو« دراما »كل الاخوة الذين ساهموا في الملتقى ومن بينهم : بهجاجي محمد وعبد الحق الزروالي وسعد الله عبد المجيد أن يمدونا بمداخلاتهم القيمة مشكورين لنعمل على نشرها تعميما للفائدة.

مسرحية خيوط من فضة محترف ديونيزوس



افتتح الملتقى الحادي عشر ليلة 6 / 4 / 92 على الساعة التاسعة والنصف بكلمة للاستاذ عبد القادر عبابو باسم الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير، ومما جاء في كلمته : « مبتهجون جدا لهذا التشارك وهذا التعاون في ترك هذه التظاهرة مستمرة ومتقدة. ونعدكم على أننا سنبقى مصرين، وسنبقى في هذه العصامية حتى يستمر المسرح في هذه المدينة اولا وفي هذا البلد.

تجربتنا، تجربة بسيطة، لهذا نعتبر أنفسنا نساهم الى جانب الفعاليات الاخرى الموجودة بهذا الوطن.

لسنا وحدنا الذين نحمل في المدينة هذا الهم، نؤكد لكم بأن هناك جهات وافرادا ومثقفين معنا، يناضلون ويبذلون مجهودات جبارة من أجل أن يستمر هذا الملتقى.

إن مدينة اكادير اصبحت الان بامتياز مدينة المسرح، لذلك تضافرت مجموعة من الجهود من جهات متعددة لحمل هذا الهم بطريقة مشتركة. ندعوكم من كل أعماقنا، لما تعودون الى مدنكم،

وفرقكم وجمعياتكم،أن تطرحوا في ذاكرتكم،في اجتماعاتكم،وفي لقاءاتكم،وفي تدارساتكم للهم المسرحي،ملتقى اكادير. إننا نعلق عليكم املا كبيرا، جمعيات وفرق واطر مسرحية وصحافة وكل المثقفين بهذا البلد... مستقبل هذا الملتقى رهين بمجهوداتكم وقناعاتكم العميقة للدفاع عن مثل هذه التجارب ».

ثم تناول الكلمة الاستاذ حسين آفا ليتلو نيابة كلمة رئيس المجلس البلدي بالمدينة، وبعد ترحيبه بالحاضرين وشكرهم على تحملهم عناء التنقل أضاف قائلا :

« إننا لانريد أن يشغلنا هذا الهم (يقصد هموم المشاغل اليومية) على المزاوجة بين الواقع اليومي ومتطلبات المدينة وإشباع الرغبات الوجدانية والفنية للسكان،من خلال خلق فرص أمام الجمعيات الثقافية والهيئات المختلفة،كل حسب توجهه واهتمامه، على مستوى الكلمة أو الحركة أو اللوحة أو النغمة لخلق فرص التواصل بين مدينة اكادير والمبدعين الاخرين على الصعيد الوطني أو الصعيد العربي، أو حتى العالمي. لتتلاقح الافكار، وتنسجم الارادات، في سبيل النهوض بالوعي الثقافي ببلادنا .. وهذا العمل يبين إرادة جادة في تطوير العمل الفني،وتيسير سبله،ووسائله للخروج بالثقافة من عزلتها وخصوصيتها لتعميمها على كافة الفئات و الشرائح الاجتماعية بأشكال مختلفة، وبلورة العمل الثقافي، كحقل للممارسة الاجتماعية للقضاء على ذلك الانفصام بين الثقافة والمجتمع..»

«..ونحن نسعى أن يشكل المسرح مجالا لتكثيف الجهود الوطنية في مجال الممارسة الابداعية،ويشكل نموذجا للنضج الابداعي،على أن يعكس القيمة الفكرية والاجتماعية للممارسة المسرحية بالمغرب، لان المسرح،في نظرنا،يعتبر مجالا لاكتشاف المهارات الابداعية لدى الافراد والجماعات، ويطرح تساؤل البحث عن مصير الانسان ماضيه وحاضره ومستقبله .»

****

وقد امتدت اشغال الملتقى على مدى سبعة ايام، عرضت خلالها العروض التالية :

- " صهيل الذاكرة الجريحة " تأليف قناني لحسن، إخراج احمد بنكيران، تشخيص : ليلى اكدي - عبد الجليل الملياني - عبد الاله العبدي - احمد بنكيران،للمختبر المسرحي - مكناس.

- " خيوط من فضة " لمحترف ديونيزوس التابع لجامعة القاضي عياض - مراكش.

النص من تأليف جواد الاسدي والاخراج لابراهيم الهنائي، تشخيص : للافاطمة خيبات - عبد الله الشويخ - حفيظ الخليفة - محمد المتمسك،محمد القرشي.

- " سيكبر حنظلة " لجمعية سنابل انزا، تأليف لحسن قناني، اخراج البهجة عبد الكبير [تعذر علينا الحصول على البطاقة الخاصة بالمشخصين]

- " الباب اربعة " لجمعية انوار سوس - اكادير، تأليف المسكيني الصغير، اخراج عبد القادر اعبابو [تعذر علينا الحصول على البطاقة الخاصة بالمشخصين]

- " أنا وأنت..والحيط " لفرقة قهوجي من الجزائر.

- " السرجان في الميزان " لمسرح المبادرة تأليف عبد الكريم برشيد، اخراج عبد المجيد فنيش، أزجال : زينب الصبيحي. الحان : محمد أثير، تشخيص محمد اثير - جمال بنشيبة - احمد ولد القايد - سعيد بلگدار - محمد المتوكل - فاطمة بوراس - محمد الميزاوي.

- " زهرة بنت البرنوصي " لمسرح الحي ، تأليف واخراج سعد الله عبد المجيد ، تشخيص عاجل عبدالاله وزهرة نجوم.

****

وكما هو ملاحظ، وعلى خلاف ما اعلن عنه، فإن فرقا كانت مبرمجة لم تحضر،كالفرقة الليبية التي كان من المتوقع أن تشارك بمسرحية رحلة بن دنيال،تأليف المسكيني الصغير وإخراج لعزاوي بنيحيي، ولهذا جاءت بعض المشاركات لسد الفراغ، مما سبب ارتباكا لتلك الفرق،لانها لم تستعد كفاية للعرض، وهو ماأثر سلبا على عملها، كما بالنسبة لجمعية سنابل انزا التي على خلاف عروض



زهرة بنت البرنوصي - مسرح الحي

سابقة، ظهرت اكثر ارتباكا وأقل حضورا. وهو ارتباك لم تنج منه تجارب اخرى رغم برمجتها كمسرحية صهيل الذاكرة الجريحة التي كاد مستوى الاداء يعصف بالعمل المسرحي ككل، ونعتقد ان المخرج لم يكن موفقا عندما اسند الدور الرئيسي لليلى اكدي، مما ضاع فيه الدور وطاقات الممثلة نفسها، إن إشارتنا هذه لاتنقص من قيمة الجهد الذي بذله أحمد بنكيران والذي تعتبر هذه التجربة الاولى بعد غيبة طويلة امتدت زهاء عشر سنوات...

ولعل عدوى الارتباك العام شمل عرض (خيوط من فضة) المبرمج، الذي ساهمت ميكانيكية استجابة بعض الممثلين، نتيجة عوامل عاقت تفاعلهم مع شخصياتهم كمحمد المتمسك في دور " المخرج " وعبد الله الشويخ في دور " ممثل "، يستثني محمد القرشي الذي يشد اليه الملتقي في أدائه المتفاعل ايجابيا، القاء وحركة وتنقلات، وقد طال الارتباك للافاطمة خيبات التي بنزعتها البكائية افرغت فضة من جوهرها الاساسي، ويمكن أن نضيف الى هذا، الاخراج الذي ساهم الى حدما في إرتباك الارسالية النهائية نتيجة الحذف الذي نراه غير موفق فيه - الذي طال نص جواد الاسدي، وخاصة نتيجة قراءة لم تستطع توضيح معالمها في تناول مشهدي الملك لير وماكبت.

****

بالنسبة لمسرحية الباب اربعة يمكن اجمالا القول بأن القراءة الاخراجية في خطوطها العامة كانت ذات طابع اسقاطي، أسقطت على النص محتملات تأويلية ضيعت ملامحه الاصلية، وخرجت به عن تركيبته البسيطة - ولقد افتقد العرض بعض توهجه مقارنة بما أنجز في المهرجان الوطني 28 لمسرح الهواة بطنجة، بفضل وجود ممثلة وممثلين، لاندري لماذا تم الاستغناء عنهم في هذا العرض.

****

عرض " انا وانت والحيط " لمسرح قهوجي لم يكن عرضا مسرحيا بالمطلق، إنه عرض تنشيطي، شبهه أغلب المتتبعين بظاهرة الثنائي بالمغرب، بل اعتبره البعض أقل مما أنجز وطنيا على أكثر من مستوى..لقد كان العرض عبارة عن أغنية يؤديها منشدان. يتوقفان بين الحين والاخر ليشخصا مشهدا ما كما يفعل " قشبال وزروال "، يحكي عن واقع الشباب الجزائري في علاقته بذاته وبالسلطة، ولعل المستوى غير المنتظر الذي ظهر به العرض هو ما دفع البعض الى القول : هل يكفي أن تكون الفرقة من أي قطر مغاربي أو عربي ليتم إدراجها ضمن ملتقياتنا...على كل حال هي تجربة أخرى نتعرف من خلالها على إحدى ملامح المسرح الجزائري...خاصة الشبيبي منه.

****

كان اليوم الاخير من الملتقى يوما مفاجئا محا بعض أثر الايام السابقة، فلقد كان حظ الجمهور مع عرضين كانا بحق متميزين وهما " السرجان في الميزان " والعرض/الظاهرة " زهرة بنت البرنوصي " الذي رغم إنجازه قبل عشر سنوات خلت، لازال يقاوم الزمن ولازال قادرا على شد الانتباه واقتراح نموذج لفرجة مسرحية متفاعلة مع ذاتها، ومع جمهورها، كما تعطي نموذجا قويا لفن التمثيل مجسدا في وجود ممثل، لن نغالي إذا اعتبرناه في حدود مشاهدتنا، طيلة فترة الثمانينات، من بين أجود الممثلين إطلاقا، وهو الممثل " عاجل عبد الاله" والذي نتمنى " عاجلا " أن يسترده المسرح في أعمال من مستوى هذا العمل ..

أما مسرحية السرجان في الميزان، حاول فيها عبد المجيد فنيش استكمال بحثه عن فضاءات مفتوحة متحولة، لكن معتمدا هذه المرة على أحد النصوص القوية التي ابدعها عبد الكريم برشيد والتي ظلت طيلة السبعينات والثمانينات سجينة المخطوط.

II ـ الندوة :

امتدت الندوة على مدى اربعة ايام، خصص اليوم الرابع منها لمناقشة بيان عام بمثابة تقرير عن اشغال الندوة ونتائجها، الا أنه بسبب تعارض الاراء، وخاصة من طرف الجمعيات الهاوية، لم يتم الاتفاق عن فحواه العام، رغم أنه جاء أساسا ليعكس محاور الندوة وبعض خلاصاتها، سواء منها ما يتعلق بالمسرح الاحترافي أو الهاوي، مسجلا- أي البيان- مساندة المسرح الهاوي للمسرح المحترف في تأسيس مشروع تنظيم مهنة المسرح الاحترافي، وهي النقطة التي أثارت جدالا وجدلا..

****

فلاشات :

- اقتصرت أشغال الندوة على الاطر التي تم استدعاؤها للانتداء فيما بينها، بحضور ممثلين عن الجمعيات المشاركة في الملتقى.

- رغم أن الطيب الصديقي أحد الوجوه التي كانت مدعوة للمساهمة في أشغال الندوة فإنه لم يحضر الا في جلستها الختامية، من خلال كلمة أعلن فيها أنه " تقرر إضافة مهرجان آخر لمدينة أكادير ، لايلغي هذا اللقاء ولكنه إضافة اخرى:.

سنحاول أن نخلق من مدينة اكادير مدينة فنية " وقد أشار ايضا الى أنه " حان الوقت لان يصبح للانسان قضية اسمها المسرح ".

- ساهم سعد الله عبد المجيد في الجلسات التكوينية التي كان محورها " السينوغرافيا " كما عقد الطيب الصديقي في ذات الاطار لقاء مع الحاضرين كان بحق لقاء ممتعا أبان أنه رجل مسرحي قلبا وقالبا.

- كان لحضور فرقة البدوي أثر طيب، ولقد كانت مساهمتها في الندوة متميزة بحدتها، النابعة من رغبة أكيدة في أن يصل المسرح المغربي الى ما يجعله في قلب الحركة الثقافية، وان يحمي رجاله من عسف الايام ومساحات التهميش.

عن بعثة دراما الى أگادير

ورقة الملتقى الثقافية

رهان الاسئلة
هل ندعوكم للتفاؤل ام......... للسؤال؟

1) ببساطة :

لما كنا في الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير بصدد التباحث في موضوع المحور الفكري لاشغال ندوة الملتقى المسرحي الحادي عشر، كان ينتابنا جميعا هاجس مشترك ينحو بنا نحو الرغبة في تجميد هيمنة الخطاب النظري الاكاديمي حول مادة المسرح وما يرتبط بها، بالرغم من اهميته العلمية وحاجتنا المعرفية اليه. على ان يكون طبعا توقفا مؤقتا، قابلا للاستئناف.

مرد ذلك في نظرنا الى ثلاثة اسباب هامة:

ان هذا المد الذي عرفه خطابنا النقدي والنظري في ملتقياتنا بدأ يتشكل ويتمثل نفسه ومداره كسلطة علمية قد تقوم وتتقوى على حساب التوازن المطلوب في جدلية النظري والممارسة.

ب ـ التطور الذي حصل في هذا السياق قد يستثمر سلبا للانزياح والانحياز ضد الفعل النضالي الذي من المفترض ان يواكب الحركة الابداعية.

ج ـ غليان الساحة ـ حاليا ـ بمستجدات ومبادرات ومواقف وحرارة على عدة مستويات ... يثير فينا لذة السؤال.

من هنا ارتيئنا ان نضع اصابعنا على جراح هذه اللحظة المتوترة في المسار التاريخي للمسرح المغربي، ليس من اجل الملامسة، بل بغية المساءلة.

وعندما نتحدث عن راهن المسرح المغربي. انما نتحدث وبشفافية عن مسرح الهواة والمسرح الاحترافي.. وهما مكونان لا يمكن للتحليل ان يستقيم باقصاء احدهما.

2) فما حال الابداع المسرحي المغربي اليوم؟

لا شك انه قبل اليوم، اتفق المسرحيون على ان المسرح يكاد يكون ارقى اشكال التعبير الانساني، واسمى ضروب الفنون على الاطلاق، لان ثمة حقيقة اساسية اقسم بها المسرح، وهي انه كان ودائما فنا حميميا مع الانسان، جسدا وروحا. ففي المسرح رفرفت رايات القيم الانسانية، وشعارات الحرية، كما فيه اختلطت وتنوعت الالوان، والاشكال، ودوت اناشيد واغاني الحق والخير والجمال.

ان المسرح ابداع قبل كل شيء بالدرجة الاولى .

كيف نقيس اذن ابداعية عروضنا المسرحية؟ انطلاقا من المنطوق الى المرئي.. ابتداء من الكاتب الى الجمهور، مرورا بالمخرج والممثل والتقني وكل مبدع مرتبط بالركح؟

هل لابداعية المبدع المسرحي المغربي حدود ؟ ام قيود ؟ ام مجرد جحود ؟ ام انه جمود ؟.

هل يرسم المبدع عندنا ـ في ذهنه ـ خطاطة لقناة التواصل بينه وبين المتلقي؟

هل المتلقي المغربي راض عن المسرح المغربي؟

هل يحق لنا ان نطرح اسئلة للمقارنة بين المسرح المغربي والمصري مثلا؟ او بينه وبين التونسي والجزائري؟ او بينه وبين مسرح آخر يبدو لنا متقدما ؟ ام يكفي فقط حب المسرح والتفاني في الممارسة ونكران الذات؟

وبعد كل هذا اين وصل الابداع المسرحي المغربي؟

3) هذا التنظيم...

طرحنا قبل قليل سؤالا مهما: هل المتلقي المغربي راض عن المسرح المغربي؟ لكننا نعتقد ان الجواب سيكون عبر السؤال : وهل المتلقي المغربي يشاهد المسرح المغربي؟ وهذا سؤال اهم.

نستفيد من هذا الطرح/ النموذج أن مساءلة الابداع المسرحي الوطني على المستوى الفكري والجمالي وعلى مستوي العلاقة مع المتلقي لاينبغي ان تنفصل عما هو بنيوي في هيكل هذا المسرح.

لانه لا يمكن تصور مسرح/ فكر في غياب مسرح/ مادة اي لا يمكن ان يكون هناك مسرح بدون مسرح.

وفي هذا السياق.. ثمة اسئلة تستفزنا وتخلخل واقعنا المسرحي.

* الانتاج والترويج ـ من ينتج ماذا؟ ومن يروج ماذا؟

لماذا يفتقر المغرب لمؤسسات الانتاج المسرحي؟

لماذا لا نتوفر على وكالات لترويج المسرح كما هو الشأن لوكالات توزيع الماء والكهرباء او شركات توزيع الصحف؟

* البناية المسرحية: كم قاعة مسرحية بالمغرب

كم فرقة تتوفر على نادي خاص
سؤال كاريكاتوري بدون تعليق .

* الهيكلة:

كيف تنتظم الفرقة المسرحية؟ كم عدد الفرق المسرحية العاملة؟ ما الذي ينبغي ان يجمعها ويؤطرها: هل الهواية والاحتراف ام جودة العمل ورقي الابداع؟

ما معنى وجود اتحاد وطني للفنانين المحترفين وغرفة وطنية للمثلين المغربة واتحادات اقليمية وجامعة وطنية لمسرح الهواة، تحت الوصاية وفي وضعية مشلولة؟

ما مصير مشروع نقابة المسرحيين؟

ما معنى الا يوجد بالمغرب قانون ينظم مهنة المسرح؟

هل من مصلحة المسرح ان يبقى بعرض المسرحيين غير متفرغين للمسرح؟

لماذا تم اقبار فرقة المعمورة؟

* سياسة الدولة:

- ماهي بوضوح معالم سياسة الدولة اتجاه قطاع المسرح

- ما مكانة المسرح في التصميم التنظيمي او الاداري ORGANIGRAME لوزارة الثقافة ووزارة الشبيبة والرياضة.

- ما معنى ان يمر يوم 28 مارس 92 دون ادنى اشارة من الاوساط الرسمية للملفات المسرحية التي وضعها المسرحيون - هواة محترفون

- لدى المصالح المختصة على اثر الاقتبال الملكي لبعض رجال المسرح.. لماذا هذا الصمت من قبل وزارة الشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة ووزارة الداخلية والاعلام.؟

- كيف يفسر الحصار الاعلامي المضروب على المسرح المغربي ولا سيما مسرح الهواة.

- ما مصير الطلبة المتخرجين من المعهد العالي للمسرح؟ ثم ما اوضاع هذا المعهد بصفة عامة؟

- مسرح محمد الخامس

- ما مصير مقررات المجلس الاداري للمؤسسة؟

- اين لجنة التسيير؟

- لماذا تمارس مديرية هذا المسرح حيفا ماديا ومعنويا ضد مسرح الهواة؟.

- مسرح محمد الخامس: مؤسسة محلية بالرباط ام مؤسسة وطنية لعموم المغرب؟

*المهرجانات:

- المهرجان الوطني لمسرح الهواة
- ملتقى اكادير
- لقاء مكناس
- ملتقى اتحاد كتاب المغرب
- مهرجان افران
- ربيع المسرح العربي
- مهرجان وجدة ، وغيرها من التظاهرات ..

ولايختلف احد عن كونها من مكتسبات المسرح المغربي.. لكن هل ثمة تصور واضح لتطويرها؟ هل هناك سياسة خاصة لدعمها ام سياسة لتهميشها.

وزارة الثقافة الا تنوي بعد تنظيم جائزة المغرب في المسرح على شكل مهرجان كما تقوم بذلك وزارات ثقافات العالم..

هذه اسئلة لا شك أنها مفيدة.. لكنها ليست كل الاسئلة... فما هي الا مفاتيح لتأطير المشهد المسرحي عموما لفتح الطريق نحو المزيد من تعميق الاسئلة حول راهن المسرح المغربي ... الابداع والتنظيم.

عن الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير

امضاء : الحسين الشعبي

اكادير في ابريل 1992

الجمعيات المسرحية
بعمالة بن مسيك - سيدي عثمان
ومجلة "دراما"
يكرمون احد رموز الحركة المسرحية
البيضاوية :
المسرحي : مولاي العربي زهير
خلال شهر ماي

مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس بين التنظيم والفعالية

محمد سكري

يعتبر المسرح، بخلاف ما يبدو ، ظاهرة جد متشعبة ومعقدة، وما الندوات ، والمناظرات والمهرجانات والملتقيات التي عقدت ومازالت تعقد في بلادنا، رغم سلبياتها التي من بينها الايهام بوجود حركة مسرحية حقيقية الا ان ادلة على ان الوعي باهمية هذا القطاع قد بدأت تكتسح تدريجيا عقول الممارسين والمهتمين والمسؤولين.

ان تعقيد ظاهرة المسرح هو ما يجعل الحديث عن هذا القطاع حديثا شائكا وحاميا ومتناقضا. ويبرز هذا التعقيد في كون المسرح في حد داته مكانا لتناقض الانساق والمنظمة، فهو يقع في ملتقى فنون الانجاز وفنون التشخيص وتعبره الانظمة الايديولوجية والثاقفية والتاريخية، كما انه يتأسس على قاعدة اقتصادية ترتبط بمسلسل الانتاج، وتمويل الاعمال التي تعرض امام الجمهور، والترويج والاستغلال.

فالمسرح "كعملية اقتصادية" يوضح الوظيفة الاستراتيجية لمسلسل الانتاج، والترويج، والاستغلال، لذلك فان دراسة البنية التحتية لاتقل اهمية عن دراسة مظاهر المسرح الاخرى التي تقارب المسرح كظاهرة ابداعية.

ومن بين المؤسسات التي تسعى الى رسم " سياسة لهذا القطاع نجد في المقام الاول مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس ونعتبر انه من الضروري معرفة وظائف وأدوار هذه المؤسسة كوحدة مركزة للقرار السياسي في القطاع المسرحي.

ولمعرفة هذه الادوار والوظائف لابد من الرجوع الى القرار التشريعي الذي احدثها وحدد اختصاصاتها، لنفهم الدوافع الحقيقية لهذه المؤسسة الدولتية والتي تحدد العلاقات القائمةج بين مختلف الاطراف والتي تعيق حركة تطور المسرح المغربي. ولربما تساعده هذه الدراسة على موضعه مشاكل المسرح المغربي في اطار العلاقات التي تتحكم في سلوك الفاعلين ضمن وضعية " صراعية" فرغم ان الصراعات تطبعها الذاتية والشخصية في الكثير من الاحيان فانها تؤشر على بروز نوع من العقلنة في التبعية في بعض الاحيان الاخرى.

فالصراعات قائمة بين المسرحيين انفسهم: هواة/هواة محترفون/محترفون مسرحيون /مؤسسة دولتية.

وان المسرحيين المغاربة رغم انقسامهم وعلى قلتهم فهم يتنافسون في التعبير عن مطالب متعددة حتى اصبحوا معروفين بكثرة الشكاية والنكاية.

سنركز اذن كل اسئلة ومطالب المسرح المغربي ومشاكله في مؤسسة مسرح محمد الخامس كمؤسسة دولتية تضطلع بتوجيه السياسة المسرحية في المملكة.

وان احداث هذه المؤسسة يوضح ان السلطة السياسية تهتم بقطاع المسرح كفاعل في استراتيجية الدعاية وضبط النموذج الثقافي فقد فهمت الدولة ان الدور الترفيهي المبسط الذي كان يطبع المسرح بعد الاستقلال قد تحول ليصبح المسرح اداة تعبيرية قوية سواء في داخل المملكة او في الخارج.. كما فهمت ان المسرح فن الاحتجاج والتعبير عن طريق الابداع وانه فن شعبي وجماهيري وانه مكان لمحاكاة التغيير عن طريق التخيل.

وتدخل الدولة في قطاع المسرح مؤشر على انها تتوخى ان يلعب هذا الفن نفس الدور الذي تلعبه الاجهزة الايديولوجية الاخرى فالدولة اذن هي الشاهد، والمنظم ، والمسير والمشرع في قطاع المسرح.

وضمن هذا المنظور احدثت مؤسسة مسرح محد الخامس هو جهاز اداري احدث نقلة بالنسبة للماضي تتمثل في اشرافه على انعاش المسرح الوطني، والمساهمة في ادوار التنشئة السياسية والاجتماعية (الاعلام .. التربية)، فمؤسسة مسرح محمد الخامس اذن جهاز يخلط بين الدوافع السياسية والدوافع التدبيرية او التسييرية

ما هي الطبيعة القانونية لمؤسسة مسرح محمد الخانمس وطبيعة القرار الذي احدثه؟

طبيعة القرار:

احدث المسرح الوطني محمد الخامس بظهير بمثابة قانون مؤرخ ب 22 فبراير 1973 وقد تم اتخاذ هذا الظهير بناء على

الفصلين 45 و102 من الدستور الحالي. فالفصل 45 يفيد ان احداث المسرح الوطني محمد الخامس كمؤسسة عمومية هو من اختصاص القانون، وهو ما يعني ان الهيئة التشريعية (مجلس النواب) هي المختصة دستوريا باحداث المؤسسات العمومية.

فلم اذن لم يتخذ مجلس النواب قرار احداث وتنظيم مؤسسة مسرح محمد الخامس؟ هناك اجابتان على هذا السؤال: اجابة قانونية تتعلق بمقتضيات الدستور واجابة سياسية تتعلق بنوعية القرار المتخذ.

ـ فمن الناحية القانونية المحضة ما يبرر اتخاذ القرار من طرف الملك في اختصاص البرلمان هو الفصل 102 من الدستور الذي ينص على ان الملك هو الذي يتخذ الاجراءات التشريعية اللازمة الى ان يتم تنصيب مجلس النواب. فاتخاذ القرار تزامن مع غياب المؤسسة التشريعية آنذاك. وان التسمية التي يحملها القرار كظهير بمثابة قانون تبين ان الملك حل محل البرلمان في ظرف لم يكن فيه مجلس النواب قد نصب بعد.

ـ من الناحية السياسية يبرر اتخاذ الملك لقرار احداث مسرح محمد الخامس نظرا لنوعية هذا القرار باعتباره قرارا استراتيجيا او قرارا مغلقا لا يتخذ الا من طرف اعلى سلطة سياسية بدون تدخل باقي الفعاليات السياسية الاخرى.

الى جانب القرار الاساسي المحدث لمسرح محد الخامس هناك اللائحة التنظيمية القرار التنظيمي المؤرخ في 31 يوليوز 1987 وهذا القرار تكيتكي لانه قرار مؤقت لا يشكل الا وسلة ظرفية للوصول الى الهدف الاستراتيجي.

وما يعزز تحديدنا لنوعية القرار المتخذ في مجال المسرح هو ان فشل مسرح محمد الخامس في انعاش المسرح المغربي دفع بالملك الى تدخل استراتيجي آخر باصداره لتعليمات جديدة على اعتبار ان التعليمات والتوجيهات هي كذلك قرارات سارية المفعول والتنفيذ الى جانب الظهير الذي يشكل التعبير القانوني للقرارات الملكية.

ومن المنتظر ان تصاغ هذه التعليمات في قرار تنظيمي روتيني تصدره السلطة الحكومية.

فهل يمكن القول بهذا الصدد بان المسرحيين يشكلون جماعة تضغط او تؤثر على القرار السياسي؟

ان تعليمات الملك الاخيرة لا تعبر في الواقع الا عن بروز متغير سياسي للقرار الاول اي ظهير 1973 فهي تعبر من جهة عن فشل مسرح محمد الخامس في تقديم حلول الحكومة لمشاكل المسرح الوطني ، ومن جهة عن الحسم في مناخ المسرح المتميز بنوع من التوتر الذي كانت بوادره تلوت منذ زمن فصياغة تعليمات الملك ستكون فقط وسيلة لامتصاص هذه الازمة، فمضمون وشكل وتوقيت القرار يبقى من اختصاص الملك استراتيجيا ومن اختصاص الحومكة تنظيميا وتكتيكيا .

الطبيعة القانونية للمؤسسة:

هل هو مؤسسة ادارية ام تجارية ؟

ينص ظهير 1973 في فصله الاول على ان " المسرح الوطني محمد الخامس ، مؤسسة عمومية تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي تحت الوصاية الادارية للسلطة الحكومية المكلفة بالثقافة" ومعنى ذلك ان المؤسسة مؤسسة دولتية الا انها شخص عمومي مستقل عن الدولة . فهي تتمتع بحقوق خاصة وعليها واجبات محددة ذلك ان المغرب يطبق نظام لامركزية الذي يقوم على السماح باحداث شخصيات عمومية متميزة عن السلطة المركزية. ومؤسسة مسرح محمد الخامس مؤسسة اللامركزية متخصصة تهتم بموضوع او بنشاط معين يتطلب ان تكون له مؤسسته الخاصة به، وفق تنظيم خاص بها، واجهزة ادارية خاصة وميزانية مستقلة بحيث ترصد لها موارد تأتي منها ومن خارجها وتتكلف هي نفسها بالنفقات.

الا ان هذا الاستقلال ليس استقلالا تماما على اعتبار ان المؤسسة تخضع لرقابه ادارية من الطرف السلطات الحكومية وهذه الرقابة التي تسمى بالوصاية الادارية تمارس على قرارات المؤسسة واعمالها وممارسته لاختصاصاتها وتمارس على الاشخاص العاملين بها من اجل الحفاظ على المصلحة العامة والمشروعية . كما تمارس الرقابة على مالية هذه المؤسسة من طرف مصالح وزارة المالية قصد مراقبة عملياتها المالية.

وبما ان مؤسسة محمد الخامس تضع من بين اهدافها تشجيع وانعاش وتطوير المسرح الوطني فيمكن اعتبارها مؤسسة عمومية ادارية ومرفقا عاما يمارس نشاطه من اجل النفع العام.

الا ان هناك من يعتبرها مؤسسة تجارية بالاعتماد على بعض المعايير التي تجعل منها مؤسسة تخلط جانب التنظيم والادارة والتسيير بالجانب الاقتصادي.

ومن بين هذه المعايير كون مؤسسة مسرح محمد الخامس تتوفر على ميزانية تشكل لفيها مداخيل التظاهرات والعروض الفنية والمسرحية ومداخيل برامجها موردا هاما .

كون هذه المؤسسة تسير حساباتها ومواردها واداءاتها حسب قوانين واعراف تجارية ولكن هذه المؤسسة لا تشبه المؤسسة الحرة فهي تبقى مؤسسة عمومية تتوخى المساهمة في تشجيع المسرح الوطني وبالتالي فان هدفها هو العمل على تحقيق" الصالح العام"

II ما هي وظائف واختصاصات مسرح محمد الخامس

1) المهام والوظائف.

ان تحقيق الصالح العام هو ما دفع بالمشرع الى تحديد

وظائفه ومهامه وهي مهام متنوعة ومختلفة وهو ما دفع به كذلك الى الاشراف على قطاع المسرح ومراقبته وتنميته . فالفصل الثاني من ظهير 1973 يحدد له مهاما كثيرة ومتنوعة مما يجعل من وظائفه وظائف هامة جدا لانها تتمثل في برنامج واسع لم تتمكن الدولة لحد الان من صياغة وتطبيق مقتضياتها. وهذه المهام هي كالتالي:

1 ـ تنمية وانعاش كل انشطة التي تسهم في تطوير المسرح.

2 ـ تشجيع البحث و الخلق في مجال المسرح

3 ـ المساهمة في التكوين الفني والتقني

4 ـ تنسيق برامج العروض بتعاون مع المسارح البلدية

5 ـ خلق الانسجام بين المسرح الوطني وبين المبادرة الحرة والتنظيمات الوطنية والاجنبية والدولية.

6 ـ المساهمة في التظاهرات المسرحية بالخارج

7 ـ انشاء مركز للتوثيق والربرتوار المسرحي الوطني .

ان تعدد الوظائف هو من بين العناصر التي جعلت المؤسسة غير قادرة على الفعل في القطاع المسرحي في شموليته ولقد بقيت هذه المهام في حدود التعيين وبدا في تصور واضح في تطبيقها سيما وان هذه المهام تجمع بين وظيفتين مزدوجتين: وظيفة تسيير القطاع المسرحي ووظيفة التدخل في هذا القطاع عن طريق تشجيع الانتاج المسرحي الذي يرتبط بدافعها الاقتصادي. وقد سبق ان اشرنا الى ان هذه الوظائف تتمثل في خلق بين الدافع السياسي المتمثل في رسم سياسة عامة والدافع التدبيري الذي يسعى الى ادارة وتنظيم الحركة المسرحية. وبين هذه الدوافع المختلفة والمتناقضة بقي دور المؤسسة دورا غامضا وملتبسا فهي مؤسسة تابعة للسلطة السياسية و مؤسسة تحدد لنفسها اهداف تشجيع وانعاش المسرح وفق مبدأ تفضيل الاعمال المرضية والحلول القصيرة الامد.. فيمكن ان نضع الاسئلة العديدة التالية:

ماذا تحقق في مجال انعاش المسرح؟ ماذا تحقق في مجال البحث والخلق والتكوين؟ لماذا لم يؤسس المسرح؟ ماهو الدور الحقيقي الذي تلعبه المؤسسة؟ ما هي المبادرات التي اتخذت من اجل خلق مسرح حر؟

2 ـ جهاز التسيير

ان مؤسسة مسرح محمد الخامس جهاز اداري دولتي كما اسلفنا بالنظر الى السلطات الحكومية التي تسيره فمسرح محمد الخامس مسير من طرف مجلس اداري يرأسه الوزير المكلف بالشؤون الثقافية وهو يتكون من اعضاء حكوميين (او من يمثلهم) وهؤلاء الاعضاء هم :

ـ السلطة الحكومية المكلفة بالاعلام (وزير الداخلية والاعلام حاليا)

ـ السلطة الحكومية المكلفة بالسياحة

ـ وزير المالية

ـ الوزير المكلف بالشؤون الخارجية

ـ وزير الشبيبة والرياضة

واعضاء الحكومة هم كما ينص على ذلك ظهير 73 اعضاء بحكم قوة القانون ويضاف الى اعضاء الحكومة اعضاء و شخصيات تمثل الحركة المسرحية وهي بالتحديد اربعة شخصيات تعينها السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة. فالشخصيات المسرحية هي اذن شخصيات معينة وتحدد الطابع المختلط للمجلس الاداري .

اما مدير مسرح محمد الخامس فهو يحضر اجتماعات مجلس الادارة ولكن بصفة استشارية وللاشراف على الكتابة ويعقد هذا المجلس دورات لاتخاذ القرارات بدعوة من رئيسه ويتخذ الملجس قراراته باغلبية الاعضاء الذين لا يجب ان يقل عددهم عن 5 اعضاء وفي حال تساو الاصوات فان كفة الرئيس تكون هي الراجحة ويتحدد موعد انعقاد الدورات كل ما دعت الحاجة الى ذلك على ان يعقد المجلس دورتين على الاقل :

ـ دورة قبل 30 يونيو للموافقة على حساب السنة المالية المختتمة

ـ دورة قبل 31 شتنبر لدراسة ووضع الميزانية وبرامج لتقدير عمليات الحساب المقبل

ويعبتر مجلس الادارة هو الجهاز المسير والمقرر في مؤسسة مسرح محمد الخامس ويكفل له نص 73 جميع السلطات اللازمة للتسيير الاحسن للمؤسسة وخاصة في المجالات التالية:

ـ تسطير البرامج

ـ الميزانية والحسابات ـ مشاريع الصفقات التي لا تتعدى قيمتها 100000 درهما .

ـ الاشتراءات والمبيعات والايجارات والتفويتات المتعلقة بالعقار وبالمنقول لاتي لا تتعدى قيمتها 10 آلاف درهما

ـ استثمار الاموال المتوفرة وتوظيف الاموال الاحتياطية

ـ تهييئ نظام قانوني خاص بالموظفين وتقديمه للموافقة عليه بموجب المقتضيات التنظيمية المعمول بها بالنسبة لموظفي المؤسسات العمومية.

ـ تفويض بعض السلطات لمدير مسرح محمد الخامس للفصل في بعض القضايا المحددة.

الا ان ما نلاحظه هو ان المجلس الاداري رغم كونه الجهاز الاعلى والمهم لم ولا يجتمع، بل يمكن اعتباره هيئة غائبة عن مؤسسة مسرح محمد الخامس. فهو لا يعقد دوراته الا في استثناءات نادرة كالاجتماع الاخير الذي عقده عقب استقبال الملك لبعض رجالات المسرح المغربي وممثليه لصياغة التعليمات التي اعطاها، وهو مجلس شكل بصفة استعجالية وبشكل لا يتطابق تماما مع ما ينص عليه قانون مسرح محمد الخامس .

وفي غياب هذا المجلس فان سلطاته انتقلت الى مدير مسرح محمد الخامس الذي ليس الا منفذا لقرارات المجلس. ويفسر هذا الغياب من جهة اخرى لماذا لم تتمكن مؤسسة مسرح محمد الخامس من بلوغ الاهداف والمهام المحددة لها لان تحقيقها بقي قسرا على فرد او ادارة منفذة تسير المسرح الوطني " انقاذيا" وبدون تخطيط محكم.

III التنظيم الاداري

1) المدير

لنبرز اهمية دور المدير في تسيير مؤسسة مسرح محمد الخامس لابد من دراسة شروط تعيينه وسلطاته التشريعية والواقعية وسنرى ان المدير يمارس وظائف هامة ومتعددة ومتنوعة

أ ـ التعيين : يعين مدير مسرح محمد الخامس من طرف الملك بظهير وباقتراح من سلطة الوصاية اي السلطة الحكومية المكلفة بالشؤون الثقافية حسب مقتضيات وشروط التشريع الجاري به العمل وتعيين مديري المؤسسات العمومية هو من اختصاص الملك كما ينص على ذلك ظهير 18 يوليوز 1972 المتعلق بتعيين مديري المؤسسات العمومية (وذلك رغم ان الممارسة مكنت الوزير الاول من تعيين بعض المديرين بمرسوم)

وهذا التعيين يجعل من المدير موظفا عموميا تعتبر قراراته اعمالا ادارية يمكن الطعن فيها بواسطة دعوى الشطط في استعمال السلطة (او بدعوى التعويض) امام الغرفة الادارية للمجلس الاعلى قصد التحقق من مشروعيتها اقصد ـ في حال دعوى التعويض ـ استصدار احكام بتعويض الضرر التي تلحقه هذه الاعمال بالمعنيين بالامر .

ومن النتائج الاخرى لهذا التعيين ان المدير يعتبر موظفا ساميا والموظف السامي هو كل من يحظى باستقبال الملك كما يعني ان تصرفاته وقراراته خاضعة مباشرة لتعليمات وتوجيهات الملك وان كان المدير يخضع مبدئيا لوصاية الوزير المختص (وزير الثقافة) .

نتيجة اخرى لهذا التعيين هو ان المدير له وضعية خاصة لانه لا يستمد من هذا التعيين صفة الدوام ولا صفة الترسيم في اسلاك الادارة فتعيين المدير ليس تعيينا نظاميا يخضع لمسطرة توظيف محددة بقدر ما هو تعيين سياسي وبالتالي فلا يمكن ان يعزل من وظيفته الا بناء على قرار صادر عن نفس السلطة التي عينته بناء على مبدأ الموازاة في الاختصاص اما في ما يخص سلطاته واختصاصاته فظهير 73 ينص على ان المدير هو الذي يتكلف بتنفيذ قرارات مجلس الادارة فهو اذن شخص منفذ .

الا ان ظهير 73 يمنحه سلطات اخرى:

ـ تسيير المسرح والتصرف باسمه.

ـ اتخاذ الاعمال وابرام الصفقات الملزمة بالنفقات التي لا تدخل في اختصاص مجلس الادارة

ـ التكلف بحسابات الالتزام بالنفقات وبتصفية واثبات الاداءات والموارد المقابلة لها

ـ الاذن بالاعمال والعمليات المتعلقة بالمؤسسة وتمثيلها امام الدولة والادارات العمومية او التنظيمات الحرة او الافراد واقامة الدعاوي لدى المحاكم والقيام بالاعمال التحفظية

ـ الاشراف على تسيير مجموع مصالح المؤسسة والموظفين الذي يعملون تحت سلطته.

ـ تهييئ تقرير مفصل عن نشاط المؤسسة عند نهاية كل حساب وتقديمه لمجلس الادارة للموافقة عليه.

يظهر اذن ان وظائفه متعددة: مهام التنفيذ ، تسيير المصالح ، تمثيل المؤسسة، تنفيذ الميزانية والحسابات ، تعيين الموظفين، ممارسة السلطة التنظيمية الواسعة والشمولية .

اما اذا علمنا ان مجلس الادارة لا يجتمع وان وصاية الوزارة المكلفة بالثقافة ووزارة المالية صعبة التحقيق فان المدير يتحول الى شخص يجسد المؤسسة بكاملها، وذلك لانه يبدو انه المقرر الوحيد و المخطط الوحيد الذي يمارس اختصاصات مجلس الادارة وحتى اختصاصات الادارة الوصية رغم انه يخضع لها مبدئيا خاصة وان المراقبة السياسية غير موجودة على مسرح محمد الخامس كما لا يوجد مجلس اعلى للفن المسرحي او حتى هيئة استشارية مكونة من المسرحيين والاداريين بجانبه تساعده وتنصحه قبل اتخاذ قراراته او من اجل اتخاذ بعض القرارات.

ومن بين الاختصاصات التي يمارسها دون ان يكون مختصا بها قانونيا ميزانية المؤسسة التي يتكلف في نفس الوقت بتهييئها وتنفيذها بدون رقيب وهذه الميزانية تتكون من جزئين: قسم خاص بالموارد، وقسم خاص بالنفقات› فموارد مسرح محمد الخامس نوعان موارد داخلية خاصة بالمسرح وموارد خارجية تأتي من خارج المؤسسة ، فالموارد الخاصة تتكون من :

ـ متحصل او مداخيل مختلف التظاهرات الفنية

ـ متحصل او مداخيل الاجور و الخدمات المختلفة

ـ متحصل او مداخيل العقارات والمنقولات التي تملكها المؤسسة – الموارد المقرر اضافتها لاحقا

ـ متحصل البرامج والمجلات والدوريات التي تنشرها المؤسسة

اما الموارد الخارجية فتتكون من:

ـ الاعانات الممنوحة من طرف الدولة

ـ الهبات والوصايا والمتحصلات المختلفة

ـ الاعانات الاخرى غير المثبتة في هذه اللائحة

ـ التسبيقات المختلفة

ـ اموال مساعدات الاستثمار واعانات التوازن الممنوحة من

طرف الدولة

اما نفقات مسرح محمد الخامس فهي كالتالي:

- نفقات تسيير المؤسسة (اجور الموظفين)
- النفقات المخصصة للانتاج والاستغلال
- النفقات المخصصة للبنايات الجديدة
- النفقات المخصصة لاداء الضرائب
- نفقات اداءات التسبيقات المختلفة
- النفقات المتقرر اضافتها لاحقا.

2 ـ الموظفون العاملون

ويعتبر المدير السلطة الرئاسية لموظفي مسرح محمد الخامس فيما يتعلق بالتعيين والمراقبة والاجراءات التأديبية واذا كان ظهير 73 ينص على ان نظام الموظفين يهيؤه مجلس الادارة ويقترحه قصد الموافقة عليه بموجب التنظيمات المعمول بها بالنسبة للموظفي المؤسسات العمومية فإن نظام الموظفين الحالي وهو نظام مؤقت، مؤرخ في 31 يوليوز 1987 قد وقعه المدير بنفسه ويتكون موظفو مسرح محمد الخامس حسب هذا النظام من موظفين نظاميين (متمرنين ومرسيمن) ومن موظفي الادارات العمومية الملحقين ومن فئة الموظفين المتعاقدين وكذلك من موظفين مؤقيتن. ويرتبهم النظام القانوني للموظفين في صنفين :

- صنف الموظفين الاداريين هم :

- اعوان الخدمة - اعوان التنفيذ - الاعوان العموميون - الكتاب والكتاب الممتازو- المحررون والمحررون الممتازون - المتصرفون المساعدون والمتصرفون والمتصرفون الممتازون - صنف الموظفين التقنيين وهم:

- اعوان تقنيون - مساعدون تقنيون - مساعدون تقنيون متخصصون - تقنيو الدرج الثانية والدرجة الاولى والتقنيون الممتاز

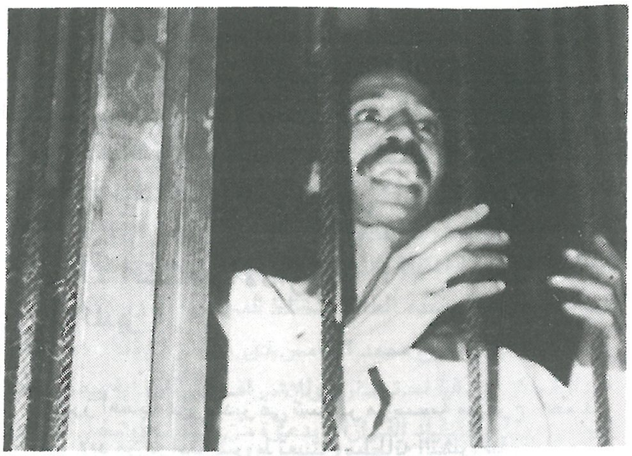
- مهندسو التطبيق

- مهندسو الدولة، ومهندسون رئيسيون ، مهندسون عامون

- اعلاميون

وتطبق على الموظفين المداومين، مع مراعاة مقتضيات النظام المؤقت، جميع النصوص المتعلقة بموظفي الدولة . اما المؤقتون فيخضعون الى نفس المقتضيات المتعلقة بموظفي الادارات العمومية . ويمكن للمدير ان يعين بعض الفنانين المسرحيين من مخرجين ومؤلفين ومكلفين بالملابس وممثلين وغيرهم بواسطة عقدة و بترخيص من وزير المالية.

ومن جهة اخرى يحدد (ينفذ) سلما للمرتبات والتعويضات كما جاء في الملحق الاول لنظام موظفي المسرح الوطني يطبق على المتعاونين في الاعمال الفنية والثقافية التي يقوم بها مسرح محمد



الخامس، ويحدد هذا الملحق مرتبات وتعويضات وعلاوات الموظفين المداومين والمتعاونين لمدة معينة . فالتقنيون المتخصصون (مخرج، مؤلف، مكلف بالديكور والملابس، وغيرهم..) يشتغلون مع مسرح محمد الخامس عند الحاجة بعد توقيع عقود مع المدير تتحدد شروطها وفق مؤهلات وشهرة الفنان المتعاقد معه. بعد موافقة وزير المالية ومعاير الشهرة وذيوع الصيت هي التي تحدد اختيار الفنانين والتعاقد معهم . ويفرض تطبيق هذا السلم من المرتبات والتعويضات الخضوع لتعليمات الادارة فيما يتعلق بنظام العمل والاجراءات التأديبية على هؤلاء المتعاونين، ويتعلق الامر بصنفين من المتعاونين:

أ ـ فئة تتكون من المكلفين بالخشبة وبالاستقبال والمراقبة مصنفة كما يلي :

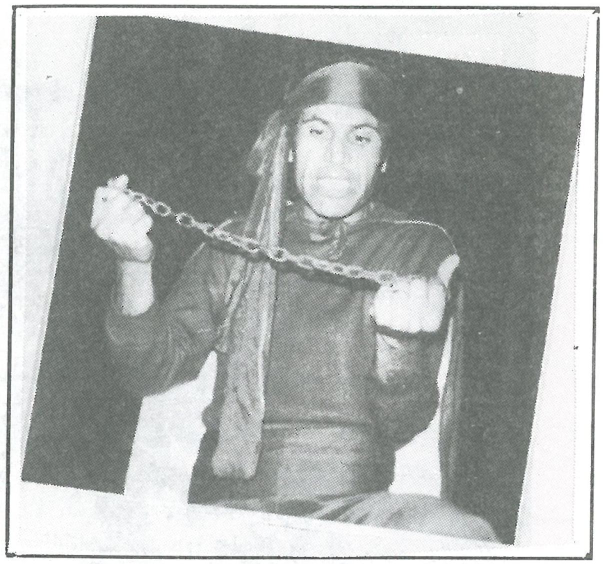
الصنف الاول يتكون من محافظ الخشبة، رئيس كهرباء ، مكلف بالصوت، رئيس آلات، مكلف بالخشبة مراقب عام ، مسير الحفل الصنف الثاني مكون من مكلف باللواحق، مساعد في الاضاءة، مساعد في الصوت ، مكلف بالآلات، قيم على الكهرباء ، مضيفة رئيسية ، بناء ، مكلف بالملابس .

صنف ثالث: مكون من: مكلف بالنجارة، مكلف بالخياطة، مكلفة باللباس ، دليلة اماكن الجلوس ، مراقب، مكلف بالحدادة.

وتتحدد مرتباتهم حسب الرسم التالي:

	المداومون	المؤقتون
الصنف الاول	110 درهما	180 درهما
الصنف الثاني	85 درهما	140 درهما
الصنف الثالث	50 درهما	80 درهما

ب ـ فئة الممثلين:



	المداومون	المؤقتون
الدور الاول	150 درهما	260 درهما
الدور الثاني	120 =	210 =
الدور الثالث	100 =	150 =
التكميلي	80 =	100 =
ممثل صامت	50 =	75 =

ويجب ان يضمن المدير (او رئيس الفرقة) اربعة عروض في الشهر على الاقل

التداريب:

تحدد مدة التداريب في ثلاث ساعات وتقام مرتين في اليوم باستثناء الاسبوع الذي يسبق العرض المسرحي امام الجمهور.

وبالنسبة للعروض الجديدة تقام عروض التمرين النهائي مرتين امام الجمهور ويتقاضى المتمرنون تعويضات تقدر ب 28 درهما للحصة التدريبية المقامة بالنهار و 35 درهما للحصة المقامة في المساء.

ويتقاضى المساهمون في الجولات تعويضات تقدر ب 75 درهما لليوم الكامل و25 درهما لليوم العادي.. وتتكلف الادارة بمصاريف النقل.

ج ـ اعادة التنظيم الاداري:

ورغم وجود هذه القاعدة البشرية والمالية فان القصور ان لم نقل الفشل بدى واضحا في تسيير قطاع المسرح . ذلك ان المصالح الحالية لاتف بالغرض، وبالتالي فان ضرورة اعادة تنظيمها وضرورة خلق مصالح اخرى اكثر فعالية قد طرحت بالحاح.

فجهاز مسرح محمد الخامس لا ينبغي ان يكون جهازا بيروقراطيا بل جهازا للتخطيط ودعم الانتاج في الداخل وفي الخارج، وللاشراف على البحوث والدراسات.

وذلك ما دفع بالسلطة الحكومية الى بلورة مشروع قرار مشترك بين وزيري الثقافة والمالية يتعلق باعادة تنظيم مسرح محمد الخامس، وتوسيع فعاليته ليشمل الجوانب الفنية والتقنية والتأطيرية.

وتشتمل ادارة المسرح الوطني حسب مقتضيات هذا المشروع على التنظيمات التالية:

قسم او مديرية فنية.

قسم او مدرية العلاقات العامة والدراسات والابحاث

قسم او مديرية تقنية

مصلحة الشؤون الادارية:

1 ـ المديرية او القسم الفني: ومهمته دراسة وتنفيذ البرامج بتعاون مع التنظيمات المتخصصة في المغرب وفي الخارج.

ويتكون هذا القسم من:

ـ مصلحة التنشيط والبرمجة التي ستكلف بتنشيط المسرح الوطني والتخطيط لمختلف نشاطاته (المسرح ، الموسيقى، المعارض..)، وبالبحث في الوسائل الكفيلة بتطوير واغناء الانشطة التي تسهم في انعاش المسرح، وبمركزة ملفات العروض ودراسة الطلبات وقبولها.

ـ مصلحة الانتاج والتعاون التي ستتكلف بدراسة مختلف مشاريع العروض التي ينتجها المسرح الوطني لحسابه الخاص او لحساب تنظيمات خارجية: اعياد وطنية، مهرجانات، ملتقيات، فرجات لفائدة الاعمال الاجتماعية.

كما ستتكلف بتأطير واخراج وترويج الانتخابات وتسيق الاعمال المسرحية بارتباط مع المبادرة الحرة.

ـ مصلحة الفرق المسرحية التي ستتكلف باخراج مسرحيات الربرتوار المغربي والعالمي، وتنظيم الجولات في مختلف المملكة وبتشجيع مساهمة المسرح الوطني في مختلف المهراجانات الوطنية والدولية بالمساهمة في تعليم وتكوين الهواة في مجال تقنيات الخشبة وبتنظيم حصص للاشغال التطبيقية لفائدتهم.

وتشتمل هذه المصلحة على فرقة المسرح الوطني والفرقة التجريبية لمعمل المسرح وفرقة نادي الاسرة.

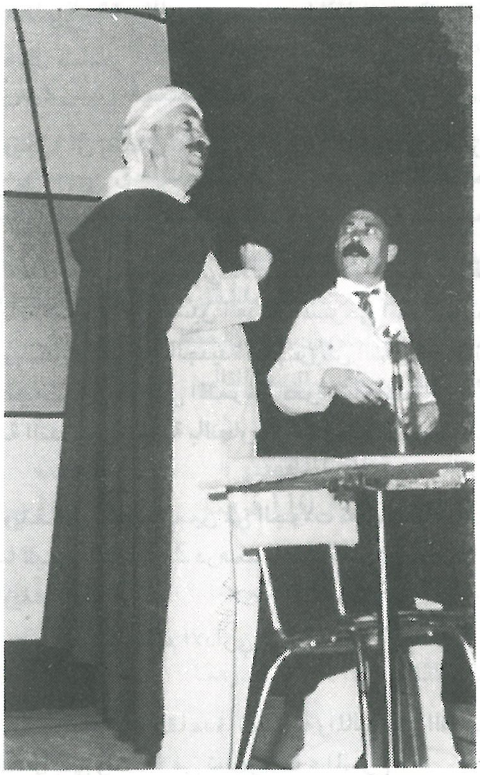
ـ يتبع ـ

دراما ـــــــــــ فوتوغرافيا



مسرحية "الفيل" اخراج فوزي بن السعيدي

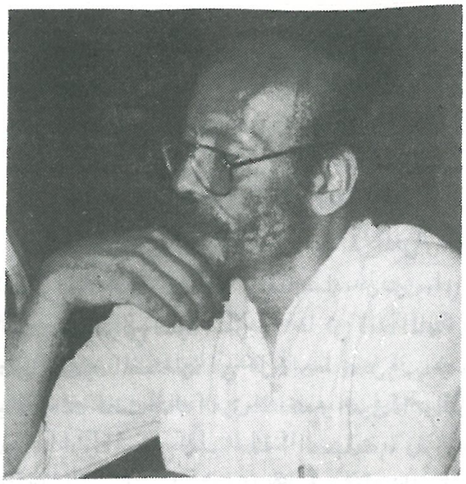
من عروض ربيع المسرح العربي



عرس الديب لمسرح قسنطينة بالجزائر تصوير محيمدات محمد



مسرحية القفص لفرقة المسرح الحديث مصر تصوير محيمدات محمد



المسرح بين السياسة والمجتمع

تيمد محمد

ان موضوعات ك " الابداع والتنظيم" والعلاقة بينهما يستحق الاهتمام وتسليط الاضواء، ذلك لان التنظيم بالنسبة للمسرح يبقى غامضا في مدلوله غموض المسرح في شموليته، اذا نحن ازحناه عن الاطار السياسي العام، ولقد اورد استاذنا الدكتور حسن المنيعي في كتابه " المسرح والارتجال" قول ادوارد البي: ان المسرح صناعة تقليدية يشوبها قليل من الغموض لهذا فانا اود ان احتفظ بالمدلول واغير اللفظ فاقول المسرح بين الابداع والتصنيع نعني ارتباط المسرح بالسياسة الاقتصادية والاجتماعية منذ عصوره الاولى و في ذلك يورد الدكتور المنيعي في نفس الرجع قول البي ايضا: تذكروا معظم المسرحيات الجيدة بالامس واليوم فسوف ترون انها في الغالب تقف ضد الاوضاع الراهنة، وانها تميل الى جانب الاحتجاج والغضب والتمرد ضد نظام الاشياء لان كل فن صائب وجاد يسعى الى تغيير العالم".. الى ان يقول: "واذا كان معظم الكتاب لا ينسجمون مع المجتمع فذلك يعني انهم يريدون قلب جذوره وتغيير مجاله، حيث ان المسرح نشأ على طرح قضايا الملوك والاسياد في صراعهم على السلطة، فهذا والد اوديب يامر بقتل ابنه لانه علم من لدن الالهة ان هذا الابن (اوديب) سوف يقتله ويحتل مكانه على العرش، كما انه سوف يتزوج بامه، ويكون هذا اصلا لمأساة اعطت كل المسرحيات التي وضعها سفوكلس عن هذا الملك والاوريستية الاسخيلوسية اليست نتالج الجريمة السياسية حيث تآمرت كتمنسترا مع اجستس على قتل اگاممنون العائد منهوكا من حرب دامت عشرين عاما، والتي كان سببها ارجاعه هيلين زوجة مينلاس التي فرت مع فليبيوس، لقد اراد اكاممنون الدفاع عن شرف البلاد في سبيل هذا الشرف يقتل ابنته اڤيجيني، ويقدمها قربانا للآلهة لكي تسخر له رياح الابحار.

ولااريد ان اوغل في هذا المضمار، وانما اردت ان اؤكد على ان المسرح مرتبط بالسياسة منذ تلك العصور الى الان. ولذلك نجد الانظمة تتعامل معه بوجوه مقنعة وغير ثابتة، فمرة تهمله ولاتهتم به وقد تحاول ايقاف مساره والقضاء عليه لسبب غامض او مجهول، وتجدها مرة، تلجأ اليه معدقة عليه لتجعل منه بوقا للدعاية، وهكذا احواله منذ ان كان. وقد استغله الرومان من جديد بعد ان رفضوه اول الامر كميراث خلفته الحضارة اليونانية التي احتقروها ولكنهم سرعان ما تبنوه، وبنوا له المنشآت في كل البقاع التي وطأتها حوافر جيوشهم الغازية، الى ان نبعث البناية المسرحية بشكلها الحالي مما اصبح يسمى بايطاليا والعالم بالخشبة الايطالية، واستغلته الكنيسة فكان لها مسرح الاسرار والاخلاقيات، غير انه، والى جانب هذا المسرح المستغل ـ كان هنالك المسرح الحر، ورغم هذا المد والجزر الذي عرفه ويعرفه، يظل صامدا برجاله المؤمنين يقاوم عاديات الدهر حتى لكأن تاريخه اصبح قبل البشرية على اعتبار ان الحياة مسرحية نلعبها نحن البشر فرادى وجماعات.

من هذا التقديم تتجلى اهمية طرح التنظيم كمصطلح سياسي، يهدف الى وسائل تصنيع المسرح ومحاولة الوقوف على ما يمكن القيام به، وتصور العراقل ثم بحث امكانات التغلب عليها، وحتى لا نتيه اود ان اطرح كتحتية اساسية، الحالة التي عليها المسرح بالغرب في علاقته مع النظم والمؤسسات السياسية والاجتماعية لنرى كيف يطرح المسرح نفسه كمعظلة، بينما يحاول التنظيم ان يتعامل معه كأي قطاع من القطاعات التي يخضعها للمرقومات الستاتيستيكية، ويرتبها حسب الرتب والسلاليم، واغيا من حسابه انه يتعامل مع ابداع بشري حي ومتطور ومتغير .ولقد غرس هذا التنظيم هذه الفكرة في الجمهور فاصبح يتعامل مع المسرح كبضاعة من ممتلكاته، مستغلا تعود الجمهور على الرغبة في ان تطمئن نفسه الى ما حوله من قيم، ويقول البي" دائما مع الدكتور المنيعي" ان مسرحنا لن يكون هزيلا لو ان الجمهور عمل على تقبله بفكر يقظ وذكاء واسع، الا ان الجمهور يعتبر المسرح كبضاعة من ممتلكاته لا كصورة فنية، ولفظة هزيلة لاتعني اطلاقا المستوى الابداعي، وانما تعني الناحية المادية، وهي ثمرة التنظيم التي يتوخاها كل مسرحي ومما يؤكد ذلك ما اعتبره انا منه شهادة اذ يقول د. المنيعي مردفا الى ما تقدم. اما المسؤول الثاني عن الازمة الحالية في نظر البي فهو " المسرح الاستعراضي" السائد في الولايات المتحدة لان المسارح الفخمة للمؤسسات الخاصة والمسارح

الجامعية تكتفي دائما بتقديم مؤلفات كتاب كلاسكيين من امثال شكسبير وشو وميلر، وتتوزع بعد مرور سنة على تقديمها كل المسرحيات التي صادفت نجاحا في برودواي، وبصفة عامة، يقول الدكتور المنيعي: يظهر ان البي يرفض سياسة المؤسسات والسلطات المحلية التي تمول بناء المسارح بدل القيام بتشجيع الكتاب الناشئين.

ويؤكد هذه الشهادة ما اورده المررايس وهو كاتب خبير في اسرار برودواي، فيقول في مجمله، ان برودواي كانت تنتج في الستينات حوالي ستين مسرحية، بما في ذلك الملهاة الموسيقية، وكان عدد الممثلين المشتغلين في كل واحدة يصل الى خمسين ممثلا، والى جانب ذلك كانت هناك الفرق المتنقلة و الفرق ذات البرامج المتغيرة كل ليلة او فرق المسارح السياحية (الصيفية) وفرق خارج برودواي ، كل هذا النشاط يخلق ثلاثة ا لآف فرصة شغل في دنيا المسرح، الا أن مدد العمل تختلف قصرا وطولا، فالمسارح السياحية لا تشتغل اكثر من شهرين والجولة لا تتعدى أربعة اشهر أو خمسة ، و العروض القارة في نيويورك لا تدوم الا حوالي اسبوعين ، وفي حالة النجاح اثنى عشر أسبوعا ، كما ان الممثل المحظوظ من هؤلاء الممثلين لا يشتغل اكثر من خمسة عشر اسبوعا في العام .و هناك جمعية تظم كل هؤلاء الممثلين واسمها جمعية انصاف الممثلين للدفاع عنهم الا انها غير قادرة على اكتساب رزقها من المسرح لستر نفسها بل لا تستطيع حتى انتاج عمل تضطلع به، ويقول رتشارد كوفي استجواب له في صحيفة الواشنطن بوست 1 دجنبر 1959 لقد قدرت جمعية انصاف الممثلين دخل العضو من اعضائها بحوالي عشرة آلاف ، يبلغ 890 دولار سنويا .

وهكذا نرى أن هذه الحالة تشبه إلى حد بعيد، ما يعاني منه انصاف الممثلين عندنا بالمغرب بل ومنهم من قد لا يشتغل لسنة او سنتين اذ لا يوجد عندنا فرص للتشغيل مع غياب دور المسرح واماكن العروض، التي تلتزم بانتاج العروض القارة و السياحية و المتجولة. وليس هناك من جمعية يمكنها أن تساعد على ذلك، ثم اننا لا يوجد لدينا نجوم ممن يعلو سومهم، وذلك لان تلهف الممثل عندنا على الشغل مخافة ضياع الفرصة المادية، وكذلك مخافة النسيان، ورغبة في الاشعار بالتواجد ، لذلك نجدهم في الدعاية وعلى هامش السينما الدولية ، وهم وان كانوا يقومون بادوار رئيسية في السينما المغربية الا أن مردودية هذه الاخيرة تعوض نقصان قيمتها بالمساعدة الاخوية بين فنان سينمائي مخرج وفنان مسرحي ممثل، وهكذا يقبل الممثل بالدور الذي لا يريده، ويقبل المخرج بالممثل الذي اتت به الصدفة .

وهناك الهواة ، وهؤلاء جمعيات للشباب قارة في اقاليمها لا تتحرك خارجه الا الى احد الملتقيات التي تقام هنا وهناك وفي كل سنة يتوقع عدم الاستمرار في اقامتها، مما يجعل الرغبة في الاستعداد على الوجه الأحسن السنة القادمة تضمحل فيحدث شيء من تكرار التجارب والافكار . وهذه الجمعيات القارة لاتتعدى عروضها باقاليمها الخمسة عروض موزعة على فصول السنة، هذا اذا كانت الفرقة محظوظة بتواجد موظفين بين اعضائها وعاطفين عليها والا فالاعانة التي تمنحها الشبيبة والرياضة لا تعتبر على الاطلاق ، اضافة الى انها لا تغطي كل الفرق.

هذه الفرق تدخل في اتحادات اقليمية لتكون جامعة فما دور هذه الجامعة ؟ انه الدفاع عن الهواة، وتنظيمهم عمليا ،لكن هذه الجامعة هي الاخرى فقيرة حتى ان قدر الانخراط بها يخجل فقير ان يقدمه لفقير، اما منحة الدولة من الجهاز الوصي فلو وزعتها الجامعة على الاتحاد ، ما سدت حاجة الاتحاد الى المسامير،وهذا ما يجعل تلك الجامعة عديمة الشخصية بين الادارة والجمعيات ، فلا حضور لها في الملتقيات الاقليمية التي تنظمها الاتحادات مثلا الامن باب الاهتمام. وفي بعض الاحيان من باب الاعتبار الشخصي.

والى جانب هذا، هناك فرق شبه تجارية حرة، وهذه تحظى بالدعم الاعلامي من قبل التلفزة والاذاعة ، مقابل تسجيل المسرحية، اما البوادر الجادة، فلاحظ لها اعلاميا الا في الندوات والملتقيات، حيث توضع الاجوبة الحرة على الاسئلة الحرة، ويصير الحديث عن المسرح ذا شجون، كما انه يغطي حيزا مهما في البحوث التي يقدمها الطلبة لنيل الشواهد العليا في التعليم العالي، حتى ولو لم يكونوا قد رأوا مسرحية في حياتهم على الخشبة، وبعض الطلبة اكد لي ذلك، وانا انصح من يريد البحث، ان يحضر ما امكنه حضوره من العروض والتداريب، والا يكتفي بالنصوص التي لم تر النور، وسوف يكون ذلك الطالب أول باحث فيها عن اشياء كالسيميولوجيا والسينوغرافيا والجمالية، إلى غير ذلك من الروافد المكونة للفلسفة الحديثة، وذلك في غياب الانارة واللباس والحركة، وفي تقارير لا اثر فيها للحديث عما هو متخيل.

وتعتبر تلك البحوث ظرفية لا يلتزم بها الطالب بعد تخرجه لان ما يحرك مداركه من عروض قليل وان لم يكن منعدما بالمرة، واليوم لنا معهد عال للدراما والتنشيط الثقافي، وقبل أن نغوص في الحديث عنه نصغي إلى الباحث الامريكي frank.whiting في كتابه مدخل الى الفنون المسرحية حيث يقول : "كثير من الطلبة الاذكياء - واضع خطا تحت الاذكياء- الموهوبين الذين تراودهم احلامهم بالتخصص في المسرح يقاومون ما يغريهم بالعمل فيه، لانهم لا يرون فيه أي مستقبل، في حين ينهمك آخرون في الدراسة المسرحية لما يجدونه فيها من اثارة، ولما تستحقه من مواصلة التحصيل الجامعي مدى سنوات اربع، لا يواجهون بعدها الا ما ينتظرهم من زوال الغشاوة -وأضع خطا تحت زوال الغشاوة - عن اعينهم بتخرجهم إلى عالم ليس لهم مكان فيه. وفرانك وايتينج يحكي هنا عن 1960، وبما نسمع عنه من ارتفاع البطالة في الولايات المتحدة اليوم يكون الأمر قد ازداد تفاقما، فهل هناك ازمة عالمية في الميدان المسرحي ؟

في الواقع ليست هناك أزمة بالمفهوم الاقتصادي او السياسي ولكن المسرح صناعة تقليدية كما قال أبي فهو كان قبل ظهور الآلة، وليس كالسينما والتلفزيون، وما استفاده من الآلة هو يعادل ما استفادته صناعة البلغة او النسيج التقليدي او النحاس المزخرف، استفاد الانارة وآلية الخشبة وظلت مادته الاساسية هي العنصر البشري الحي والمكان الصالح للعرض.

وبينما استطاعت الفنون الأخرى استغلال الآلة في انتشارها وتطورها، فان المسرح على النقيض من ذلك ظل في حاجة إلى ان يزار في مقامه، ثم إنه لايكفي أن يشاهده الزائرون، بل يدفع بهم الى المشاركة والاحتفال معه.

ومن ثم تتحدد المفاهيم والاهداف التي تقضي بان يبقى المسرح بين مد وجزر في مجال ضيق مكانا وزمانا تنفر منه الأنظمة فتبخل عليه بالدعم الذي يؤكد ترسيخه واستمراره.

وعلى العكس من ذلك، خضع المسرح في ما كان يعرف بالاتحاد السوفياتي كغيره من الفنون، الى نظام يضمن الحياة بشروط قاسية واذا كانت روعة الأعمال التي قدمتها الفرق والمسارح السوفياتية قد أخذت باعجاب النقاب والمهتمين وخاصة منذ أن أنشأ ستانسلافسكي المسرح الفني. فإن تلك الروعة كانت نابعة عن تصوير الأحاسيس المعكوسة والتي كان يحركها في مشاعر المبدعين السوفيات الزامهم بالالتزام في حدود الثورة على ما كان. كان المسرح معبرا وصادقا في التعبير عن المضطهدين والمظلومين على عهد القياصرة والاقطاعيين، ومن ثم تقبل رجال المسرح الزامهم بالالتزام لأنهم هم الذين أعطوا الأسس الأول لبناء مؤسسات وذلك باحساسهم المرهف الترفي وبخيالهم المرهن. على أن نظام الالزام بالالتزام هذا كان يغطي كذلك الدول التي كانت تدور في فلك الاتحاد السوفياتي. وكان هذا النظام يوفر فرص الشغل شريطة أن تخول لجنة الالتزام رخصة المرور للعمل، والذين شاهدوا الأعمال والانجازات التي قاموا بانجازها من أناس الديمقراطية الغربية، يشهدون بروعتها موضوعيا وجماليا، وذلك راجع لكثرة المسارح الصغيرة منها والكبيرة، بين متجولة وقارة، تغطي كل الربوع السوفياتية ويقول گوگول عن المسرح الروسي، ان الدراما الانجليزية تتجاوب باصلاء المعرفة الجميلة الحكيمة بالحياة والدراما الغربية تتلألأ وتلمع ثم لا تلبث أن تخبو والدراما الألمانية تتضمن معان لا يدركها إلا الألمان، أما الدراما الروسية فتنبع من صميم القلب.

ويقارن وايتينج ما بين المسرح والفنون الأخرى كالموسيقى فيقول : ان الموسيقى تفخر بوجود مراكز كثيرة ضخمة ورئيسية، لها فرقة السامفونية، وحتى المدن الأمريكية الصغرى هناك المدارس العليا بأجواقها التي تباهي بها تلك المدن، ويتساءل وايتينبج لماذا يكون الحصار فرضا على المسرح وهو أعظم الفنون ديمقراطية، داخل بضع عمارات في جزيرة منهاتن ويجب وايتينج عن هذا التساؤل بقوله لقد حالت التقاليد الطهرية الأمريكية بين المسرح وبين أن يصبح هذا المسرح يلتزم الأسس التي تقوم عليها الحياة في مجتمعات أخرى. ويمضي وايتينج فيعزو ذلك أيضا الى ضعف المسرح الجامعي بالمقارنة مع محترفي برودواي.

فالحديث إذن عن المسرح ليس فيه استثناء الأعلى مستوى الفعالية والعطاء لأن التداخل كائن ومستمر بين المبتدئين وأغلبهم من الطلبة وبين المحترفين الذين تجاوزوا تلك المرحلة، وعليه فلا مجال لاعتبار أن الهواية والاحتراف اشكالية ابداعية بقدرما هي اشكالية تنظيمية، ومن ثم نعود الى الوضعية في وطننا ونحن على أبواب مناظرة، تتوخى تحليل وضعية المسرح الاحترافي ببلادنا. ولا حاجة بنا الى أن نتذكر كم هو عدد المناظرات المسرحية والثقافية التي شملت المسرح بأهمية كبرى اضافة الى الملفات التلفازية واللقاءات الرمضانية والسمرية مع الممثلين والمخرجين وخاصة المخرجين، ولكن ما الذي كانته جدوائية كل هذا على الابداع وعلى التنظيم ؟

ونحن اذا رجعنا بذاكرتنا الى الستينات أي الى السنوات التي يذكرها الأمريكي وايتنج فيما يتعلق بالأزمة المسرحية في بلاده، فإننا نجد على النقيض من ذلك انتعاشا مسرحيا، فبارق الاحتراف بشغل الباب بين مسؤول ومعني، ومسرح محمد الخامس يفتح أبوابه مساندا للمسرحيين البلديين انذاك بالبيضاء والجديدة، هذا اضافة الى مسرح الحبول الموسمي بمكناس ووليلي، الى غير ذلك من الأماكن الأثرية التي يمر عليها الانسان ولا يتفحصها، فيتأملها ثم يسألها فيما يخص المكان، ماذا عما كان ينجز ؟ لقد كانت الانتاجية كثيرة ومتنوعة لدرجة أن الناس مثلا تعودوا على أسماء المخرجين علاوة على أسماء الممثلين، بل وبدأوا يصففون ويقيسون في الملهاتي والتراجيدي والماساتي، كما سبق أن شارك المغرب في عدة مهرجانات خارج الوطن وأقام العديد من المهرجانات ذات الحضور الدولي، والى جانب هذا الارهاص الاحترافي كان هناك هواة وشباب يخدمون المسرح دون رغبة واضحة في المال ولكن الرغبة في الامتاع كانت هي الأسمى وقد كان بعض هذه الجمعيات تابعا للحركة الشبابية داخ الأحزاب والنقابات آنذاك. وخلال السبعينات، بدأ البارق يخفت، لأنه بدلا من أن تتماسك المجهودات ويستمر ما كان ارهاصات أولية للاحتراف في طريقه نحو تحديد هويته، بدلا من ذلك قطع كل صلاته مع الهواة الذين كان يساندهم الطلبة والشباب، اضافة الى الأساتذة وهكذا أصبح مسرح من يسمون بالهواة يعتمد في تمثيل الوطن بالخارج إلا أن الاختيار يستوجب الكثير من التحفظ، بل وأصبح بعض الهواة يستأجر منالمسرح فأصبحنا أمام نوعين غريبين من الهواية الهواية المقنعة بالاحتراف والاحتراف المقنع بالهواية، ومن هذا القياس المنطقي يتبين أننا أصبحنا أمام نوعين من الاحترف أيضا. ولن أذكر أمثلة، لأنني

لست بصدد ذلك في هذه الندوة التي أرادت لنفسها أن تجمع بين ما هو فني وما هو عملي.

والحقيقة أن السبعينات عرفت هوس التنظير للابداع بدلا من التنظيم له حتى يخصب فتكثر مراجع التنظير من نصوص مسرحية ونقدية وتوثيقية، ولن أذكر المدارس أو المذاهب التي توهمت التأسيس لها تلك التنظيرات، لأن ذلك مطروح لا محالة حول محور الابداع، وأنا انها ذكرته لأني أرى أنه كان من الاسباب التي زادت من توسيع الهوة بين الهواية والاحتراف جدليا الى درجة البيضة والدجاجة، وهو نفس ما عرفته الساحة المسرحية بالولايات المتحدة والذي يقرره وايتينج في كتابه حيث يقول :

ان من أخطر العقبات التي تعترض سبيل المسرح الأصولي (الأصيل) المنتظم هذا الاتجاه الذي يميل به نحو التكتلات الذاتية ونحو الخصومة بين المسرحين التجاري والمتميز والسخرية المتبادلة بين مسارح الجامعات ومسارح المعاهد العليا للمسرح، وهما معا يتبادلان السخرية مع المسارح الأخرى. وفي الأخير، ينبه وايتينج الى أن الاعداء الالداء للمسرح هم السينما والتلفزيون والراديو والألعاب الرياضية وغير ذلك من وسائل التسلية ويقفل بهذه الفرضية. يقول وايتينج : يجب ألا يغيب عن بالنا أن كل مسرح من المسارح الأمريكية الأصولية والتجارية لوا امتلأ بالمتفرجين عن آخر مقعد لما زاد المجموع الكلي للمشاهدين على 7200 متفرج فقط، أي أقل مما يتسع له أي ملعب لكرة القدم في مباراة واحدة، غير أنه يعزو ذلك الى عدم الجودة في الابداع مما كان ينفر عشاق المسرح الأصولي الى الملاهي والعلب الليلية.

ويختتم قائلا وكأنه أصبح مغربيا يتحدث بيننا فيذكر مهنة الطب وكيف يمنع على الطبيب أن ينتقد زميله في المهنة ويتمنى أن لو كانت هذه الاخلاقية من خصال رجال المسرح، ويقول : نحن شئنا أم أبينا، نعيش في عالم من الاتحادات والجمعيات والفرق التي لا تكف عن نهش بعضها البعض وضغط بعضها على البعض وواجب المسرح في سبيل الدفاع عن نفسه أن ينظم صفوفه والا فمصيره الى الدمار.

على أنني لا أتفق على مقارنة المسرح بأي نوع من الرياضة لأنني أعتبر الحفل الرياضي فترة استراحة يكون فيها التعبير عن الذات لدى الجمهور في مطلق الحرية أمام الرياضيين وهم على الرينگ أو في الملعب، فلا يعدون أن يكونوا جالبي حظ للمتراهنين وجالبي مجد لأنصار الفريق وجالبي فخر للمدينة أو الدولة التي ينتمون اليها، ويحسم الأمر في النهاية بالنتيجة قضت بها قوة هذا أو ذاك بعد أن قضى الجمهور يوما أو نصف يوم في نزهة.

أما المسرح فهو فن، وبعد كونه فنا، هو فن ليلي أي يتطلب الظلام لاستخدام الجماليات الضوئية التي أصبحت منذ انشاء القاعات المغلقة عاملا مساعدا لا على الجمالية والاضاءة فحسب بل على الدلالية كذلك.

ونعرف أن الليل لباس، وأن الانسان الذي لا يشتغل ليلا فانه يأوي الى بيته للراحة والسمر مع الأهل وهذا السمر اليوم يتم أمام التلفزيون وهذا مزاحم تشكو منه السينما كما سبق أن تشكى المسرح من السينما لاتساع رقعة انتشارها، ولاعتبارها آلة عجيبة لدرجة أن البعض كان يصفها بالسحر، ومع هذا كله ظل السعي الى مشاهدة المسرح أمرا متميزا يقوم به المرء مع أسرته أو أصدقائه، والذين مارسوا التمثيل في الستينات يذكرون كيف كانت تجر الأسر وجماعات الأصدقاء لمشاهدة العروض، بل وكيف كانت بعض الأسر الموسرة تستدعي كل أعضاء الفرقة للغذاء أو العشاء في بيوتها وبين أفرادها، على أن ما آل اليه المسرح عندنا في المغرب لا تعود أسبابه الى احجام الجمهور عن الذهاب اليه. ولا ينبغي لأي منا أن ينكر مدى احترام الجمهور للممثلين ورجال المسرح، وعندما أقول الجمهور فليس معناه طبقة دون أخرى، فهم عندما يسمعون أن هذا ممثل ينشرحون وينبسطون وتحضرهم أسئلة ويذكرون أسماء لممثلين آخرين، هذا حتى لو لم يسبق لهم قد رأوا ذلك الممثل المقدم اليهم، فالجمهور موجود ولكنه غير موجه، أو بالأحرى غير معبأ كما هو الحال بالنسبة للرياضات والحفلات الغنائية، وذلك بما يتخلل فتراتها من الاخبار والتعاليق و.. هذا اضافة الى التقول المباشرة واللقطات عبر التلفزة والاذاعة، اضافة الى الاستجوابات والتحليلات الصحفية اليومية منها وغير اليومية.

ولكن المسرح، وخاصة عندنا، يعتبر حدثا غير دائم، وكلما ابتعدنا عما يحدث في الرباط والدارالبيضاء قل الحديث الاعلامي عما يجري من عروض في تلك الأماكن البعيدة الى حد العدم، ففي أقصى الشمال كما في أقصى الجنوب هناك نشاط مسرحي يتبرعم ويتفتح في الظلام وحتى المراسلون الصحفيون لا يكلفون أنفسهم عناء بعث مراسلة الى الصحيفة المنتمون اليها.

وكردود فعل تأسست ثلاث منظمات أهلية تحاول القيام بعمل أي شيء حيال تلك المشكلات، وهذه المنظمات هي :

1 ـ The national theater Conference NTC
مؤتمر المسرح الوطني

2 ـ The Americar education theater assoi-ation AETA الجمعية الأمريكية للمسرح التربوي

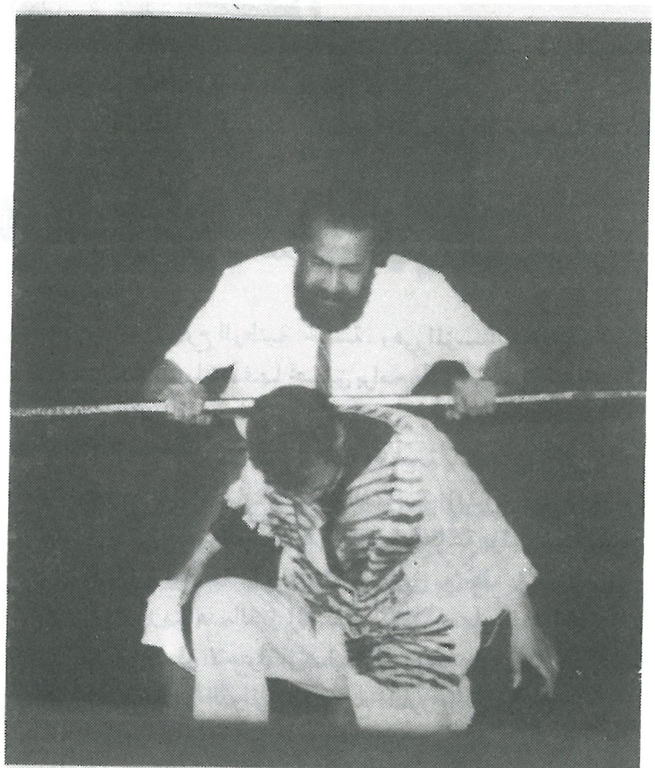
3 ـ The americar national theater and academy ANTA المسرح الوطني والأكاديمية الأمريكية

ويلخص وايتنج تصور كل هيئة فيما يلي :

NTC

ـ AETA تعمل دائما في حدود ميزانية محدودة ثابتة وهي مستقلة تتحرك بانخراطات أصحابها عن مؤيدي المسرح التربوي وهي تصدر مجلة : مجلة المسرح التربوي.Educ. thea

مسرحية خيوط من فضة محترف ديونيزوس



Journal وتعنى الى جانب ذلك بالمعمار المسرحي ومسرح الأطفال ونسخ المخطوطات الى غير ذلك مما له بالمسرح علاقة.

ـ ANTA هي المنظمة المنشأة بقصد أن تنضوي تحتها كل هيئة مسرحية أخرى، من مسرح المحترفين الى المسرح الجامعي ومسرح الأطفال، وباختصار هي تضم كل فروع المسرح الأمريكي بتكوينها المعقد وهي تتمتع بصفة المصلحة العامة، وقد صادق مجلس الشيوخ على قانونها سنة 1935 فصارت لها نفس أهمية الصليب الأحمر وهيأة الكشاف الأمريكي على أن هذا القانون ظل حبرا على ورق لسنين طويلة بعد أن صادق المجلس عليه الى أن حرك قضيته بعد الحرب العالمية الثانية يقودان المعركة لجعل المنظمة فعالة، ومهامها الى جانب الدفاع عن المسرح القومي الأمريكي والممثل الأمريكي، فهي تساعد الفرق الصغيرة كما أنها تنشىء البنايات الصالحة للعروض، ورغبتها هي عدم تمركز المسرح ونشاطه في نيويورك، وان كان النقاد لا ينظرون اليها بعين البراءة في ذلك الوقت، وفي المغرب أول منظمة أسست في ميدان الثقافة والفن منظمتان حرتان وهما اتحاد كتاب المغرب والجمعية الوطنية للفنون التشكيلية وانشاء دار الفكر مقرا الاولى وقصر المامونية مقرا للثانية، كما تأسست الجمعية الوطنية للثقافة الشعبية برعاية كتابة الدولة آنذاك في الشبيبة والرياضة وهذه كانت تضم الأجواء وفرق الهواة المتواجدة في ربوع المملكة.

ولم يحدث نفس الشيء بالنسبة للمسرح الاحترافي رغم تواجد فرقة المسرح العالمي الشعبي للطيب الصديقي بالبيضاء وكان عدد أفرادها يتجاوز الثلاثين وفرقة الشبيبة والرياضة وكان يطلق عليها الفرقة الوطنية وعدد أفرادها يفوق السبعين اضافة الى الذين كانوا يزاولون دروسهم بالمركز المغربي للأبحاث المسرحية وكانت أيضا فرقة الاذاعة وعدد أفرادها يفوق الثلاثين. هذا اضافة الى فرقة البشير العلج، وكانوا حوالي العشرة كما كانت هناك محاولات لتأسيس فرق حرة كمحاولة فريد بنمبارك ومحمد الادريسي في حين انسلخ البدوي بالعهد الجديد وعبد الجبار الوزير بالوفاء عن الهواية.

لماذا إذن يؤطروا أنفسهم في منظمة تحفظ حقوقهم وتعمل على تطورهم ورعايتهم. لعل الأسباب تركن الى الامور التالية :

1 ـ كثرة النشاط ودوام الحركة
2 ـ الجولات المتتالية
3 ـ اقبال الجمهور
4 ـ تقدير السلطة

كل هذا في نظري جعل رجال المسرح يطمئنون على مصيرهم ثم أنهم يختلفون عن الرسام والكاتب في كونهم جماعيين، فعظماؤهم لا يحصل الا في اطار عظماء زملائهم الآخرين، على أن هذا العمل الجماعي يقتضي جمع الممثلين والتقنيين والمخرج والمؤلف، وإذا كان التشكيلي والكاتب يستمد طاقته التعبيرية عن تجاربه هو، وليس كالممثل تعرض عليه تجارب، عليه أن يصهرها في نفسه مع تجاربه الذاتية لذلك فهو ينتظر أن ينادى عليه دائما حتى ولو كان داخل فرقة منتظمة الشغل. والتكتل الوحيد الذي تم هو التكتل التنظيري الذي ساد أفق الهواة خلال السبعينات ثم النقابة فاتحاد المسرحيين المغاربة وأخيرا غرفة الممثلين، فهي غرفة إذن تلغي من حسابها المخرجين والمؤلفين، وأنا لا أرغب في الدفاع عن هؤلاء، ولكنه ينبغي علينا أن نعترف أن المؤلف والمخرج والممثل يشتركون ثلاثتهم في العملية الابداعية التي يمارسها الرسام أو الشاعر أو الموسيقي وحده، هذا واننا لم نذكر الديكور ولا الإنارة ولا الموسيقى اضافة الى التقنيين والمعاونين.

ولننتقل الى فرنسا ذات التأثير على النفس المسرحي الغربي من حيث المنهجية والنقد.

يقول الممثل جان بيا في كتابه ريش الطاوس الذي نشره سنة 1980 من قبل يتحدث PION عن رجل المسرح فيقول في مقال أو خواطر بعنوان : مهنة العواطف مهنة الألم، يقول بيا PIAT: ألم المبدع، ألم الشخص في التواصل بالطبع وأيضا في الانجاز.

الفهم ـ الشعور ـ عندما تجري الشراع في ذلك الوقت وحده ـ

قبل باكرا يفقد الكاتب القوي الأمر
فيتألم فيتهم
كل العالم الأرض جميعها

يتهم المخرج بخروجه عن النص ويتهم النقد الذي لم يحاول أن يتفهم والذي يدفعه ثمن نجاحه والجمهور الذي لا يريد غير الضحك ويتهم مدير الفرقة بالعشوائية والتقصير في الدعاية، ويتهم العصر والطقس والجو الجميل والسيارة وعطلة الأسبوع والعطل الاضافية والمدرسية غير المستقرة والتي تتغير كل سنة موزعة حسب المناطق، فعندما يحضر هؤلاء يتغيب أولئك لن يجمعهم المسرح أبدا.

ويتهم النظام والغباء والصيد والتلفزيون آه التلفزيون. ويمضي بيا متحدثا عن علاقة الممثل بالذين يتعامل معهم وكيف وبعد الألم يعود مرة أخرى ليبدأ نفس المغامرة غير مدرك لآخرها ويضرب لذلك مثلا لطيفا فيقول : هناك كتب تعطيك مقاديرها يمكن أن تعدبه أكلة ولكن ليس هناك كتاب واحد يمكنه أن يقدم لك ما يمكن أن تبدع به عرضا مسرحيا.

وأظن هذا أعطانا صورة للمسرح في فرنسا خلال الثمانينات وحتى السبعينات فلنلق اطلالة ثانية من خلال مصدر آخر هو مجلة عدد 378379 نونبر دجنبر 1986 تحت عنوان السمرح والدولة.

وقد قدم كاتب المقال فكتب يقول : ان المسرح يتخبط في مشاكل. كل هذه المشاكل تتعلق بكيفية مباشرة أو غير مباشرة بمدد الدولة لأن المسرح باهض التكاليف والخلق يمثل مخاطرة مالية مهمة. هذه القضية تشغل بال الفرق الحديثة الشابة والتي سوف تواصل المسيرة غدا.

يقول Jacques Blanc الرئيس السابق Syndical national = SYNDEAL des directeurs d'actions culturels في تصريح له صدر في النقابة الوطنية لمديري الحركات الثقافية.

نونبر 1985 : اذا كان تزاحم المواقف لا يخدم السينما فانه على العكس من ذلك يضفي الحيوية على فنون الركح، ويقول صاحب المقال معلقا على ذلك. اذا كنا نعرف أن متطلبات العروض ونفقاته ترتفع باستمرار فاننا نستطيع أن نفهم أحسن أن مسرحا متوسطا.. يجب أن يمتلىء كل ليلة ليسدد نفقات التشغيل، كما أنه لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن أي مسرح ما هو الا تقنين وان الفرق الدائمة قد انسحبت من الساحة ويضيف Jacques Lassalle عن المسرح الوطني بستراسبورغ TNS فيقول : ومعنى هذا أنه من الواجب أن ندفع لكل فنان أجرته لمدة السنة كلها، وان نبحث عن برنامج يسمح لكل واحد أن يمثل، وهذا نظام قل من المديرين من يحبذ العمل به. وقبل الوقوف على ما تقوم به الدولة قصد معالجة الأمور، لابد من اعطاء نظرة على الشريحة المسرحية في فرنسا هذه الشريحة تنقسم الى قسمين :

أ ـ المسارح الممنوحة ومهمتها القيام برسالة ثقافية لخدمة العموم.

ب ـ المقاولات الحرة ذات الصبغة التجارية.

وعلى ضوء هذا نتعرض لما ورد حول المستفيدين من هذه الاعانات :

1) المسارح الوطنية الخمسة، وهي المؤسسات الحقيقية وقد ارتفعت امكاناتها وهدفها تحقيق برامج طموحة سواء من التراث المسرحي أو من الخلق والابداع الحديث.

2) المراكز الدرامية الستة الخاصة بالشباب والتي تقدم عروضها في دور الثقافة والمراكز الثقافية والمدارس المتواجدة في الاقليم وتاتي الفرق المستقلة في المرتبة الثالثة بالمستفيدين من إعانة الدولة حسبما تقرره هذه الأخيرة، ومن بين هذه الجموع مسرح الشمس وعدد من هذه الفرق المستقلة، وكلها تعمل ما يقارب الألف فرقة ما بين كاملة الاحترف ونصف احترافية، على أن تلك الاعانة تعطى حسب تقدير الدولة للمشاريع المطروحة عليها.

فمثلا في سنة 1985 من 600 فرقة مرشحة منحت 464، وإذا كان هذا القطاع قد عرف تقدما واهتماما، فلقد تقلص ذلك سنة 1987 حيث أن 28 الفرق التي أمكنها أن تستقر في مسرح أو أن تمضي عقدا لثلاث سنوات. وإذا كنت قد أتيت بهذه المقارنة فذلك لنشل الموضوعية من غضب العاطفة والنظر الى ما يمكن عمله مغربيا لانتعاش هذا القطاع، فالأزمة عالمية والمسارح تقفل أبوابها عجزا حتى في أعرق الدول مثل ايطاليا وانجلترا والأسباب مادية دائما سواء تعلق الأمر بالمحترفين أو بالهواة أو حتى بفرق الشباب المنسجمة في اطار الشبيبة والرياضة والتي يجب الاعتناء بتكوين أعضائها وتنويرهم باعتبارهم حملة المشاعل وصلة الوصل بين هذا الجيل والجيل اللاحق، وقد تخطر لبعضنا فكرة النسف واعادة البناء بينما تخطر للبعض الآخر فكرة الترميم والاصلاح وربما فكر البعض الآخر في ترك ماهو موجود والقيام بوضع وسائل أخرى. وكل هذه المسائل تقتضي حماسا وخبرة في التسيير والتنظيم، وهذا لابد له من ندوة تنجم عن الاحساس الصادق والتغلب عن النزعة الذاتية ايمانا بفعل شيء يستفيد منه المسرح علما بزن كل تخطيط هو تصور للمستقبل وليس للواقع. إنه خيال تطبيقي ينبني على معطيات علمية.

طنجة في 1992/3/29

الحلقات المفقودة في العلاقة بين التنظيم و الابداع في المسرح المغربي

عبد اللطيف اشهيبان

لتحديد طبيعة المرحلة الراهنة التي يمر منها المسرح المغربي ، ودون الدخول في تأريخ طويل ، لابد من التفكير في المراحل السابقة ، سواء على المستوى الابداعي او على المستوى التنظيمي ، انطلاقا مما- ربما- اشتم من عنواني الا وهو : العلاقة الجدلية او علاقة التاثير و التأثر بين التنظيم و الابداع .

في نظري، المراحل السابقة - وهي مراحل بالجمع - التي مر منها المسرح المغربي ، تميزت بسمة اساسية ، وهي أن المسرح كان فيها وسيلة واداة سياسية و تكتيكية ، فسواء في مرحلة ما قبل الاستقلال او بعد الاستقلال، كان المسرح أداة من أدوات النضال السياسي و الايديولوجي في البلاد . ولهذا ، فالاتجاه إلى المسرح نفسه ، كظاهرة ثقافية ، لم يكن هدفا يوضع في الدرجة الاولى ، ومعنى هذا ، ومما يمكن ملاحظته خلال هده المراحل باكملها ، ما يمكن تسميته بتبعية المسرحي السياسي ودون ان أدخل في التفاصيل ،لان الذي يهمني هو ان اقف على فكرة عامة او تصور عام . فان هذه التبعية - تبعية المسرحي للسياسي - تتجلى في طريقتين :

- الاولى : مباشرة ، وهي ما يقوم به الهواة بصفة عامة ، باعتبار الاختيار الهاوي الاستراتيجي الاول ، كان هو ربط المسرح بالمراحل السياسية و التاريخية والإجتماعية وجعل المسرح يباشر الحديث فيها فنيا وفكريا بصفة واضحة ودون التباس.

-الثانية: غير المباشرة،وهي ما واضب عليها المسرح المرتبط باجهزة الدولة، فهو أيضا مسرح سياسي ، كان يعي كل الوعي بدور المسرح، كيف يوظف واقعه في الطرف المضاد. فقد حاول هو أيضا تأسيس مسرحه السياسي، لكن بطريقة غير مباشرة.

هذا لا يعني أن كل ما كان هاويا هو من هذا النوع، وكل ما كان في الضفة الاخرى هو من النوع الآخر، إذ هناك تداخلات، لان المسرح الذي كان يتوخى الاحتراف، ينشطر إلى هذين الشطرين، مسرح يوضح المفاهيم الفكرية والفنية لخدمة طرح سياسي مباشر أو غير مباشر.

وبصفة عامة، كان المسكوت عنه أو المعلن، حسب الجهات، هو أن هناك مسرحين:

- مسرح الدولة ومسرح مضاد للدولة، مسرح ثقافة تقليدية محافظة ومسرح الثقافة المضادة لها.

يقودني هذا إلى مسألة أساسية واستنتاج هام، لكي أقف على التيمة الأساسية للمرحلة الراهنة، ألا وهي أن المغرب، كباقي دول العالم، وبسبب تطوره الداخلي تغيرت فيه موازين القوى السياسية من جهة، وتغير السياق التاريخي والسياسي داخل البلاد ، فلم يعد هناك من ضرورة ملحة ومباشرة تعيد تأسيس المراحل السابقة، التي تحدثنا عنها ، وفي هذا الإطار يمكن أن نتحدث عن ميلاد المسرح الراهن.

****

بالنسبة لهذا المسرح الراهن، يمكن دون تردد ان نقو ل بأنه اصبح فيه المسرح استراتيجية ثقافية، سواء تعلق الأمر بالمسرح الهاوي أو بمسرح جاد ومحترف، فالاختيار لم يعد يجعل من المسرح أداة وسيلة وتكتيكا، وإنما أصبح يجعل منه استراتيجية ثقافية في حد ذاته، ومعنى هذا أننا تحولنا من مسرح سياسي بالمعنى الضيق إلى سياسة مسرحية بالمعنى الذي يدل على أن الهواة والمسرح الجاد، أصبح هاجسه تأسيس مسرح وطني مغربي يملك كل القيم. صحيح أن هذه السياسة كانت موجودة في المراحل السابقة، لكنها كانت تحتل درجات ثانوية، أو كانت تؤسس بشكل مضمر أو تلقائي، لكن إذا لاحظنا جيدا الساحة المسرحية، وبموضوعية، لا بد أن نقف على مسألة أساسية رئيسية: وهو أن تبلور سياسة مسرحية لم يأت عن طريق الدولة ولا عن طريق المسرح الاحترافي، بل هو اتضح بشكل جلي في ممارسة الهواة أنفسهم، أي أن التحول سيطرأ في المسرح الذي كان اكثر حيوية في المراحل السابقة وأكثر التصاقا بهموم الشعب، والذي كان اكثر عملية، وهذا يؤدي في نظري إلى ملاحظة موضوعية اخرى، وهي ان كل مشاريع إقامة مسرح إحترافي أو مسرح تجاري قد فشلت، وتعثرت وتخلفت عن السياق التاريخي وموازين القوى الجديدة، بمعنى أن هناك عدم توازن، فإذا كانت قوى اجتماعية معينة أصبحت لها السلطة والقرار النهائي والسطوة الاولى، فإنها لم تفرز أي تصورات تاريخيا واجتماعيا

تقود إلى تأسيس سياسة في هذا المجال المسرحي، باعتبار انفصال الدولة، والسلطة المباشرة، عن التعبيرات الاجتماعية والاقتصادية والطبقية التي يمكن أن تمثلها.

إذا اعتبرنا أن هناك فشلا للاحترافية بصفة عامة، هناك- كنتيجة ثانية- إقبار للانتاجية الفنية، بمعنى ان في المجتمع نلاحظ تطورا إنتاجيا على كافة المستويات بما فيها بعض المجالات الثقافية، لكن في المجال المسرحي والسينمائي، هناك تخلف، إذ أن غياب سياسة مسرحية من الفئات المنتجة والفئات المسيرة للسلط الايديولوجية والسلط المباشرة، أدى إلى غياب كل مشروع إنتاجي، في المجال المسرحي والسينمائي. وهنا يجب الحفر لماذا ؟ لماذا لم نستطع أن نبني تصورات أنتاجية ؟

****

نقطة أخرى يمكن استنتاجها: هناك اشتداد أزمة المسرح التجاري- وأنا أفرق هنا بين مسرح جاد، احترافي او غير احترافي، وبين المسرح التجاري- هي التي تقود إلى ما انتقده الاستاذ سكري من ان هناك مسرحيين يتحولون من منتجين إلى متسولين، إلى طلاب صدقة(فوق ما اعطيته شوية لفلوس ايدير اللي يعجبك) إنها أخطر وأكبر أزمة، فحسب تقديري، وحسب ما الاحظه في سياق تطور الثقافة في كل البلدان . إن غياب مسرح تجاري نشيط ومنتج، يعني بالاساس أزمة في كل انواع المسرح الاخرى، مهما تطورت تلك المسارح على مستوى مضامينها، وأشكالها الفنية وطروحاتها، إذ أن المجالات الثلاث لا تكفي في إنشاء حركة مسرحية في مجتمع من المجتمعات بل قد توجد كل هذه السمات، ولكن لن توجد حركة مسرحية نشيطة ومتطورة .

يمكن أيضا أن نستخلص خلاصة جديدة وهي تراجع المشروع الرسمي في مجال مسرح الهواة، فهناك من جهة المهرجان الذي تنظمه وزارة الشبيبة والرياضة، والذي لم يعد له أي تأثير وأي معنى.. بل أصبح عالة على المسرحيين أنفسهم،ومن جهة اخرى هناك تطور إيجابي يُظهر الأزمة في المشروع الرسمي ألا وهو تطور هواة - هواة، ذلك أن العلاقة كانت عمودية بين مسرح هواة والشبيبة والرياضة وهي الآن أصبحت علاقة أفقية بين الهواة والهواة أنفسهم، ويتمظهر ذلك من خلال الملتقيات، تبادل الزيارات فيما بينهم.. الخ..

كل هذه السمات، بما فيها من ايجابيات وسلبيات، يقودنا الى خلاصة أساسية أولى وهي : ظهور احساس مختلف، متناقض، بأنه يجب اعادة النظر في كل المشاريع الثقافية الرسمية وغير الرسمية في مجال المسرح، وضرورة اعادة تنظيم القطاع المسرحي.

هناك خلاصة كبرى هي بروز هذه الرحلة كمرحلة انتقالية، ومن هنا تظهر خطورتها، ولهذا تقترح التفكير في معنى المرحلة الانتقالية، ما هي المخاطر، وأين توجد المنزلقات التي يمكن أن تقودنا ؟ ففهم مرحلة معينة فهما موضوعيا وعلميا في نظري، هو الذي يقود الى إنشاء البدائل الممكنة والواجبة والملائمة.

وخلاصة أخرى هي اتساع الحلقات المفقودة والتي سنبرز البعض منها :

****

وحتى لا أطيل عليكم، سأطرح بعض الملاحظات فيما يتعلق بكل خلاصة من هذه الخلاصات التي نتحدث عنها، فمن جهة، هناك الضرورات التي أصبحت محسوسة في مسألة اعادة تنظيم القطاع، والسؤال الذي يطرح علينا : ما هي هذه التصورات والمشاريع ؟ وكيف تتصور المرحلة سواء علنيا أو ضمنيا ؟ إذ أننا يمكن أن نجد عندها تصورا مباشرا، ويمكن أن نستخرج تصورها المضمر في المنظور والمشروع الذي تطرحه.

بالنسبة لي، فمت برصد ثلاثة تصورات وثلاثة مشاريع، كل واحدة تخفي مبادئها وأسسها :

<u>التصور الأول</u> هو تصور الاحترافية الخالصة، إذ هناك طرح يقول إنه آن الأوان لإقامة مسرح منفصل عن الدولة.

<u>التصور الثاني</u>، وهو تصور لا يزال يجتر المفاهيم القديمة ويدعو الى إقامة مسرح وطني. في هذا المشروع هناك إصرار للارتباط بالدولة، بمعنى أن هذا القطاع ، لا يمكن أن تنظمه إلا الدولة، ولا يمكن أن ينطلق إلا منها ، لأن المشروعات الأخرى التي قامت ونجحت قامت على أساس وصاية الدولة "الرياضة" مثلا.

<u>التصور الثالث</u>، هو تصور الجامعة الوطنية لمسرح الهواة وهو تصور في اعتقادي يكرس التبعية القديمة ويخلط بين المشاريع، ولا يقرأ المرحلة الراهنة قراءة متانية، وإذ أحكم عليه هذا الحكم فلأنه حسب منظوري أصبح يشكل عائقا أمام تطور جمعيات هاوية، ثم لأنه يدخل الحركة المسرحية في تناقض مع المشاريع الأخرى.

خاتمة كل هذا، يجب أن نقف على التصورات القديمة لأن الوقوف عليها، وعند مقارنتها بالتصورات الجديدة، سيتضح لنا فهم معين للمرحلة وأشكال الخلل، والحلقات المفقودة.

مما يجب أن نتوقف عنده ما يتعلق بطبيعة المرحلة الانتقالية، فهناك أولا غياب أي تحليل عملي في الساحة فلا أحد يطرح الوضع المسرحي في ارتباطه مع السياق الاجتماعي والتاريخي الذي نعيشه الآن، وغياب هذا الطرح يعني أن كل البدائل التي تطرح تلقائية، بمعنى أنه عندما تتم صياغة السياق التاريخي كما يعد الآن، سنجد هناك انفصاما بين المشاريع المطروحة للنقاش والمرحلة التاريخية، سأذكر بعض السمات الأساسية لهذه المرحلة الراهنة، على مستوى المسرح ومستوى السياق التاريخي، أولا لأننا بصدد - و على المستوى التاريخي - السياسي : تأسيس دولة القانون، دولة يقوم فيها مجتمع مدني يفصل السلط من جهة ويطور الحياة الديمقراطية من جهة ثانية ثم يعطي استقلالية نسبية للسلطة التنفيذية (الحكومة)، بمعنى أن هناك مشكلا سيظل مطروحا أمامنا وطبيعة الجهة التي تنفذ الحياة السياسية في البلاد. بما فيها الحياة السياسية الراهنة لا يمكننا أن نطرح أي مشروع مستقبلي لتنظيم الحركة المسرحية، على المستوى المسرحي في نظري يظهر أن هناك مخططا دوليا واحدا يقوده السياق التاريخي الى التبلور ألا

وهو بناء مسرح في اطار مجتمع ليبيرالي، ثانيا بناء مسرح في اطار الدولة - أي المسرح يخضع لقوانين السلطة الليبيرالية والانتاج الاقتصادي الليبيرالي ومسرح تابع له أي مبني على التصاق رسمي بالدولة الليبيرالية.

والخلاصة التي استنتجتها هي أن طرح أي مشروع يخلط الأمور ولا يضعها في توازي مع هذه المعطيات فإنه يقود الى فشل ذريع، وهنا تأتي الملاحظة ما قبل الأخيرة بالحلقات التي أصبحت تظهر فارغة لا معنى لها، وهي تتجلى في خمسة بارزة :

- الحلقة المفقودة بين مشروع الشبيبة والرياضة وتطور مسرح الهواة نفسه وقد أشير بالامس الى أن الشبيبة والرياضة لازال لديها نفس التصور للحركة المسرحية التي تقودها.. انها حركة مسرحية شبيبية تملأ الفراغ، وتلبي، وتربي فيهم مجموعة من الأساسات



مسرحية صابر وصابرين لفرقة البدوي تصوير مجيدات محمد

المعبر عنها حسب كتابات قوانين وزارة الشبيبة والرياضة والمعمول بها حتى الآن، هذه الحلقة المفقودة بين مشروع وزارة الشبيبة والرياضة ومشروع الهواة يفرز هوة أخرى داخل هذه الهوة بين مسرح الهواة وبين الشباب أنفسهم، بمعنى أن مسرح الهواة في شكله الابداعي والتنظيمي والفكري لم يعد مسرح الشباب ولا يلبي رغبات الشباب، ولا يناقش مشاكل الشباب بالمعنى الذي يفهم من تربية الشبيبة، بل أصبح مسرحا ككل المسارح، مسرح كبار، مسرحا مجتمعيا، ربما كان كذلك منذ البداية، لكن في البداية كان الذي يجمعهم بالشباب هو طبيعة ممارسيه أنفسهم.

- الحلقة الثانية، هي بين الهواة ووزارة الثقافة، فهذه الوزارة تجد نفسها طبقا لقوانينها المنظمة، ان لا علاقة لها بمسرح الهواة، ويجد الهواة ان لا علاقة لهم بوزارة الثقافة، والحال أن الحركة الهاوية المسرحية أصبحت حركة ابداعية مجتمعية، فلم يعد يختلف الجزء الأكبر من مسرح الهواة عن اتحاد كتاب المغرب، عن أية جمعية ثقافية كبرى، فمسرح الهواة رافد من روافد الثقافة المغربية الأساسية العامة والرسمية، هو الذي ينتج النصوص المسرحية، هو الذي ينتج النظريات الفنية، هو الذي يساهم في تطوير النظريات النقدية بخاصة في السنوات الأخيرة، بمعنى أن وزارة الثقافة التي تنظم الحياة الثقافية الرسمية في البلاد تهمل قطاعا أساسيا من هذه الحركة الثقافية.

- الحلقة الثالثة، هي تلك المفقودة بين وزارة الثقافة والمسرح الاحترافي فوزارة الثقافة تقدم الوضع بالنظر الى السمات التاريخية كما يلي :

* ان الاحتراف يعني انشاء مسرح تجاري مستقل - لفظ تجاري ليس قدحيا في هذا السياق - يقوم على رأسمال ثابت ومنتج ومتحول، ويخضع لقوانين السوق اللبيرالية داخل المجتمع، وهذا الانفصال واضح، ان الخلط سيؤدي الى عدم فهمنا للمرحلة وللحركة المسرحية.

- الحلقة الرابعة : هي بين الهواة والهواة أنفسهم فبقدرما اتسعت العلاقة في البداية على المستوى النظري والفكري وتطوير سياسة مسرحية لدى الهواة، وتولد علاقة أفقية، بقدرما حدث شرخ أيضا في الهواة، ويمكن أن نفهم هذا الشرخ كما يلي : هواة شباب وهواة غير شباب، هواة منتجين ثقافيين، وهواة ممارسين ثقافيين، أصبح مسرح الهواة ينقسم من جهة أخرى الى قسمين، مسرح هاوي ثقافي عالم ومسرح تربوي، بمعنى أن هيكلة الجمعيات أصبحت مختلفة، ولتتضح الفكرة للاخوة يمكن أن نقارن بين جمعية اللواء البيضاوي أنوار سوس، الأمل بأكادير خشبة الحي مراكش السلام البرنوصي

وجمعيات كثيرة أصبحت الآن منتجة معرفيا وثقافيا وفنيا، في حين هناك جمعيات أخرى مستهلكة معيدة للانتاج، جمعيات تربوية يمكن إدخالها في إطار الممارسة الحسية الأولى للشباب.

صحيح أن حركة الهواة لم تكن دائما منسجمة، وعدم انسجامها في السابق كان ناتجا عن تصوراتها الفكرية واختلافاتها واختياراتها، الآن لم تصبح الحركة كحركة اجتماعية سوسيولوجية لم تعد حركة واحدة على المستوى الثقافي والانتاج الثقافي.

ـ الحلقة الخامسة المفقودة هي بين الاحتراف والمسرح الوطني المتفرغ، عندما نتصور أنه يجب تطبيق ظهير 73 وانجاح هذا الظهير، وبناء مسرح وطني مركزي، بكل تفرعاته، فهذا النوع من المسرح منبثق من الدولة، منظم من الدولة في اطار الاشراق والتدبير للحياة الروحية الثقافية بمعنى أننا كمواطنين نطالب الدولة اصلاح حياتنا الاجتماعية والزيادة في الأجور، ونطالب منها أيضا تلبية حاجاتنا الروحية، أي الاشراف على ممارستنا الثقافية الرسمية في اطار تعددها هذا كما هو الحال في مجال الثقافة خارج مجال المسرح، فكما أن الدولة تنظم الحياة السينمائية نوعا من التنظيم فهناك مركز سينمائي.. الخ سيكون مسرح وطني هو أيضا ينتج ثقافة رسمية للشعب بأكمله.. ان هذه الحلقة أيضا خطيرة، لأنه أحيانا يقدم لنا المسرح المتفرغ ومسرح محمد الخامس على أساس أنه مسرح "تجاري" والحالة أنه مسرح وظيفي، مسرح ينتمي الى قطاع معين تنظمه الدولة فهو قطاع عام.

انطلاقا من كل هذا نختم بمحاولة للبحث عن صيغة تنظيمية ملائمة لأشكال وطبيعة الابداع في المسرح المغربي.

(1) في نظري الشخصي، عوض أن نتجه الى تطوير واصلاح القطاع العام يجب أولا على المسرحيين كلما سمحت الفرصة بذلك أن يبنوا أنفسهم بأنفسهم.

(2) بناء مسرح وطني، لكن هذا المسرح الوطني سيكون حركة ثقافية لا غير، أنا لا أعني هنا بالثقافة حركة ثقافية بالمعنى الثقافوي. بمعنى أن الاحترافيين لهم الجماهير والناس والمثقفين فيما بينهم يؤسسون المسرح الوطني.. لا .. أنا أدخل في عين الاعتبار مسألة أساسية وهي أن كل ثقافة عضوية، من أي اتجاه جاءت، من احتراف خالص أو هاو، فانها تجد طريقها الى المجال العضوي في المجتمع.

هذا المسرح الوطني هو قسمان : واحد متفرغ وآخر هاو، يصور لنا أحيانا على أن المسرح الوطني أمر لا علاقة له بالهواة، وأن وزارة الثقافة لا علاقة لها بالهواة، وواقع الانتاج الابداعي لديهم وتطورهم واستقلاليتهم والشروخ التي حدثت في صفهم توضح العكس.

ان الحركة الهاوية حركة ثقافية منتجة ورسمية، فكما هناك الناقد الذي يصدر كتابا عن طريق وزارة الثقافة، وهو أستاذ جامعي، هناك المسرحي الذي يمارس في جمعية هاوية وعلى وزارة الثقافة أن تنتج انتاجه، هو ما يقودنا الى التأكيد على أن القطاع العام لا يمكن أن ينفصل عن حركة هاوية معينة.

(3) مسرح الشباب، مسرح الشبيبة والرياضة.. لقد آن الأوان لاتخاذ قرار بين الهواة أو بين نوع من الهواة، في المشروع الذي تقول به الجامعة الوطنية لمسرح الهواة، فهذه الجامعة يجب أن تصبح الآن : الجامعة الوطنية لمسرح الشباب وعلى من يختار العمل في هذا المجال أن يختاره بكل شجاعة ولن ينقص ذلك من قيمته. والمقاييس التي يمكن أن يقوم عليها هذا المشروع هي أولا : السن وأقدمية الجمعيات وإنتاجاتها الثقافية، هو ما سيشفع لها في أن تنظم الى مشروع مسرح الشباب أو تنتمي الى مشروع. آخر يجب نحت المصطلحات والمفاهيم التي يجب أن ينعت بها.

ـ ألقي بندوة أكادير خلال الملتقى الحادي عشر

اسئلة راهن المسرح المغربي

المسكيني الصغير

في اسئلتي هذه ، أريد ان اثير فضول الاخوة ، ذلك ان الموضوع يهمنا جميعا ، واعتقد ان الكثير يحمل العديد من مرجعيات هذا الموضوع ، خصوصا وان وضعية المسرح الآن تعيش مخاضا ، أكاد أقول انه مخاض خطير، يجب ان تتم الولادة في وضعية ملائمة حتى لا نفتقد ثلاثين سنة أو اكثر من تاريخ التجربة المسرحية بالمغرب .

ماذا يعني الراهن في غياب مناقشة تاريخ الراهن و مرجعياته المختلفة ؟ ان الراهن اللحظوي المعيش ، و الذي اصبح مع الاسف ، راهنا مزمنا يشكل رحما لكل الازمات ، ومسؤولا مباشرا عن ولادة العديد من الرهانات والابداعات الفنية ، وما يرافقها من التنظيمات المباشرة وغير المباشرة ، لان راهن المسرح المغربي ، وكما تعرفون ، مرتبط برهانات الفنون الاخرى التي يختصرها المسرح ، فما يعترض المسرح يعترض كل الفنون ، وعلى هذا الاساس يجدر بنا اعادة الراهن إلى مرجعياته التاريخية :

1- ان هذا الراهن المأزوم راهن جاء نتيجة الفهم السيئ المتعمد للممارسة الابداعية المسرحية بخاصة ، ولكل انواع الفنون الاخرى المحرضة ، فكل المسؤولين الذين اصبحوا مسؤولين في ادارات يديرون الثقافة في هذا البلد ، لا علاقة لهم بهذه المسؤولية ، ولهذا فهم يكنون عداء تاريخيا لاية ممارسة فنية ، بدليل المسؤولية التي تتخذها وزارة الشبيبة و الرياضة ، وكذلك وزارة الثقافة .

2- ان هذا الراهن كان مخططا له منذ الممارسة الأولى ، قبل وبعد الاستقلال ، حيث اكدت المؤسسة الثقافية الاستعمارية الفرنسية ، من خلال منشطيها (مثل أندري فوازان وغيره) وعلى تهميش و تحييد تجربة المسرح المغربية الذاتية ، لانها كانت قائمة على تحريض المشاهد المغربي .

طالما ان الفهم المسرحي ، من طرف هؤلاء المسؤولين الذين ورثوا مفهوم الثقافة عن الادارة الفرنسية ، فهم مع الأسف ،حتى بعد الاستقلال يمارسون نفس المفهوم للابداع المسرحي ، فمن المعروف ان اندري فوازان هو الذي شكل مفهوما سكونيا و شعبيا و شعبويا وأفرخ تلاميذ بدأوا يحاورون المجتمع بأنواع من المسرح المرفوض مع الأسف.

3- ان هذا الراهن هو ارث في حلل جديدة لافكار اندري فوازان وأمثاله وكل وكالات التنشيط الاستعمارية وتلاميذتها ، حيث تم التركيز على انتاج " المسرح الشعبي" التلقائي الموجه ، والذي يهتم بمعالجة المشاكل الهامشية التي تداهن الواقع الاجتماعي ،وتدعوا إلى الاصلاح ، وهو مسرح لا ينتمي الى قدسية مسرح الشعب الا في انتاجه ولغته الشعبية ومفارقاته الخالية من اي فعل تثويري للبنيات المهترئة في المجتمع ، والى الكشف و الفضح ، فالمسرح الشعبي كان يعني ، ولا يزال ، الابقاء على قدسية الطابو بجميع المفاهيم ، هذا هو المسرح الذي ورثناه عن المؤسسة الثقافية الاستعمارية و تكرس بعد الاستقلال من جديد ، وانتج انواعا من المؤلفين و المبدعين ومن المسؤولين في نفس الوقت ، حيث اصبح ما يسمى بالمسرح المغربي يتطرق الى مواضيع لا علاقة لها ببنيات المجتمع المغربي، وبتطوره بعد الاستقلال ، اي انه اقتصر على تكرار مفهوم المسرح الشعبي الذي يعنيه أندري فوازان ، انتقاء المشاهد الهامشية ولا أريد أن اذكر اسماء بعض الاخوة وورثة هذا النوع من المسرح في انتاج انواع من الفرجة المسطحة : الزواج - الطلاق... والخصامات بين الجيران التي ما زلنا لحد الساعة نشاهدها عبر شاشة التلفزيون وحتى في المسرح (مثل " عمارة الراحة " في الوقت الذي هناك عمارة البطاليين ، وعمارة الحصارات ...والخ) هذا اذا عرفنا ان البعض من هذا المسرح المعطى (الثقافي- الاستعماري) لا يزال يركز مواضيعه ، وأشكاله المسرحية الابداعية ، على هذه المواضيع المتجاوزه في هذا الوقت الذي المغرب وصل بالمثقفين إلى نسبة مئوية من بطالة المثقفين وصل في علاقاته الخارجية مع عدة مفاهيم أخرى متطورة ، في الوقت الذي وصل فيه الانسان المغربي الى معايشة قضايا قومية وانسانية وعالمية ، فما يزال هؤلاء يفهمون بنفس السطحية .

4- ان هذا الراهن هو تكريس صريح للشكل و المضمون المسرحيين انتج تبعيتين حلال مرحلتين من تاريخ المسرح المغربي منها :

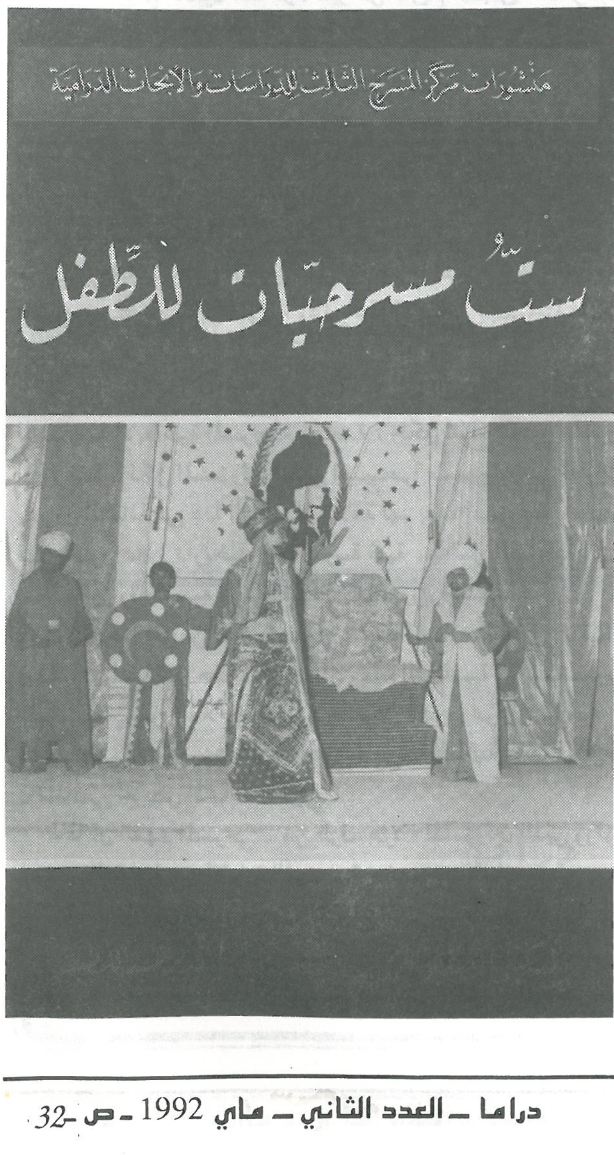
أ- تبعية الاقتباس اي كل المسرحيات التي شاهدناها زمنا في مرحلة الاقتباس ، ما هي الا جزء لا يتجزأ من تكريس التبعية، لكن، كما تعلمون بلغة دارجة ، ففي الوقت الذي يتحول لويس الى ادريس ... المهم ان يلبس الطربوش.

ب- تبعية ممغربة ، ففي الوقت الذي تجاوزنا مرحلة الاقتباس الى مرحلة التأليف وجدنا أن هذه التبعية انتقلت مع مجموعة من المؤلفين يكرسون نفس التبعية ، ويتجلى في اغلب الاعمال التي حاولت الانفلات من الاقتباس المباشر الا انها لم تتجرأ على تثوير مرجعيات واقع الانسان المغربي

في هذا الاطار كان الابداع المسرحي المغربي يسير وفق ما اتبعته التنظيمات الاستعمارية للممارسة الثقافية في الاقطار المستعمرة وهي تنظيمات قامت ضد المعرفة ، ضد حق المعرفة ، ضد حق الاجتهاد ، ضد حق التجريب ... ان اي مجتمع من المجتمعات لا تتحقق فيه هذه العناصر لا يمكن ان تتطور أي مؤسسة ثقافية ، كما أنها قامت ضد الممارسة الديموقراطية التي يجب ان تسود ، و تفتح المجال للاتصال مع الجماهير عن طريق المؤسسات العمومية ، ولا نستغرب اذا جاءت القوانين الموضوعة لجميع المؤسسات الجماهيرية الوسيطة ، كمسرح محمد الخامس و الاذاعة و التلفزيون لانك كما قلنا تخضع مباشرة الى فهم رجعي وطابوي استعماري سبق وان حاربه المسرح في انتاج تجربته الاولى التي شاركت في التحرير واستشهد من اجلها فنانون مغاربة احرار . تعرفون ان أندري فوازان في مقالته المشهورة ، انه عندما كلف تنشيط المسرح وجد مسرحا سياسيا يدعو الى تحريض الجماهير ضد المؤسسة الاستعمارية، فبطريقه، وعن طريق البحث الانتربولوجي، استطاع الرجل تأسيس مسرح شعبي تلقائي، اي ايجاد الموضوع، ولهذا تجدون بعض المسرحيين المغاربة في اقوالهم المشهورة نجدهم يقولون: انهم يستطيعون مسرحة كتاب التلفون، وهذا مفهوم اندري فوازاني، لان الذي يستطيع مسرحة كتاب التلفون يغيب الواقع الاجتماعي هذه مسألة اخرى.

ان هذه الاسئلة وغيرها من الاسئلة المطروحة حول الراهن، يجب ان نربطها بالمرجعية التاريخية لراهن المسرح المغربي.

القيت المداخلة بأكادير خلال الملتقى الحادي عشر



دور الجماعات المحلية في تنمية الثقافة والمسرح

سعيد احمد اسمعلي

هل نملك الاجابة على الراهن؟

حين نراهن على حضور المسرح المغربي الان او عدم حضوره، ازماته ومعوقاته فلا شك اننا سنكون حذرين في الاجابة، ومهما تكن اجابتنا فلن نقول ابدا انها لن تغير من واقع الامر شيئا، بل على العكس، فان اسئلتنا واجابتنا في الظروف هاته هي جرأة ومبادرة نحو المستقبل خاصة بعد الطروحات المتعددة على المستوى النظري والتي كانت في الغالب مشحونة بهاجس التجديب والمقاربة ذلك ان دخولنا الان في اسئلة التنظيم والابداع يفرض علينا عقلنة المسار المسرحي ورصد الحالة في شموليتها بعيدا عن الانجذاب العاطفي او ارضاء الرغبة فقط... وان كانت الاسئلة والاجوبة هي قطعا ارضاء الرغبة واشباعها، بل والفيض من الاشباع ذلك ان هذا الجنس الجامح الذي يرفض الاختناق والذوبان في السكونية ظل مدى الازمان يطلب المزيد من الرفض للمهادنة، وظل يعرف ولايزال المزيد من التطور والتحديث شكلا وجوهرا، وظل كذلك وسيبقى شاهدا على الحضارات وقياسا لنموها وتطلعها..

لقد سن البابليون القوانين واعطت الحضارة الفرعونية الاثار الهندسية وتفننت في اسرار التحنيط، لكن اثينا انجبت فن الحوار وصناعة الفرجة وجعلتها ظاهرة شعبية بل وفرضت الذعائر والغرامات على كل من تخلى عن الاحتفال المسرحي ولم يساهم بحضوره فيه، انه طقس سنوي تمارسه كل الشرائح الاجتماعية تمارسه بالمتابعة بل وصار راي الجمهور في العرض المسرحي له وزنه داخل لجنة التحكيم حتى لاينال الجائزة الا من يستحقها.

وروما العسكرية نفسها حافظت على هذا الارث الاتيني لتسبغ على الدولة الشرعية الحضارية، ولكي لا يحكم عليها التاريخ انها دولة تعبيد الطرق من اجل الفتوحات وبسط الهيمنة، المسرح هنا رمز الرقي الحضاري، لكن ما حال مسرحنا في رقن الا لكترونيات والتكنولوجيا المتقدمة، هل تخلص من الازمة أم انه في بدايتها؟.

نعم.. اننا اكتشفنا هذا الفن الراقي متأخرين، والرقي هنا مجازي اي لا يعني تفوقه على الضمير الشعبي ولكن ليرقى به الى مستوى جمالي ناضج وفاعل في نفس الوقت.

اذا فهل تحقق التراكم الكافي في هذا المجال ليفرض هيمنة نسبية للاقبال عليه، انه سؤال ينضاف الى الاسئلة المبطنة والظاهرة والتي ستبقى عالقة مهما استقرأنا المرحلة التي عاشها المسرح المغربي منذ نشأته حتى الان بكل اشكاله التلقائية الماقبل المسرحية او التي انصهرت في التقليد الفعلي لهذا الفن والدخول في استكشاف عناصره الادبية والتقنية انطلاقا من النص الى الاخراج الى الفضاء السينوغرافي الى الممثل وقلدت العرض من اضاءة وازياء وتوابع اي ما يمكن ان نقول عنه البوتقة المسرحية وفهمها الخالص.. المسرح بجميع مواصفاتها.. الفعل الدرامي وقواعده.

ان راهن المسرح المغربي لا يجب الحديث عنه في معزل عما يحيط به من هزات اجتماعية واقتصادية وسياسية لاننا عن هذه الحالة سنتكلم عن شيء غريب قد يكون واجهة احتجاجية هذا صحيح لكنه اولا واخيرا واجهة ابداعية ترقى بالحس الجمالي والنقدي في نفس الوقت.

يتفق الجميع على انه في غياب مؤسسة ترعى فعلا النشاط المسرحي رعاية حقيقية وصادقة تنسجم والرؤى والتطلعات للمماوسين لهذا الجنس الفني في اطار حوار حضاري و ديمقراطي فلن تكن هناك قفزة من اي نوع لتجاوز الراهن، وحضور المؤسسة هنا لا يعني الوصاية ولكن يعني التكامل من اجل تحقيق المصلحة العامة التي هي تعميم هذا الفن في الوسط المجتمعي ليأخذ مكان الصدارة كرافد يساهم في التنمية الاقتصادية والفكرية على السواء.. اما ان تكون هناك مؤسسة تفرض شروطها وتوجهاتها فهذا لا يعني الا شيئا واحدا هو قتل هذا الفن خاصة وهو داخل غرفة الانعاش.

حقيقي انه لم يفرض نفسه بعد على المجتمع بالشكل الذي نرغب فيه، هذا صحيح لكن هذا لا يمنع من السير قدما لتحقيق ذلك والمراهنة على الراهن تدخل في هذا الحيز باستشراف آفاق مضيئة لمرحلة طويلة تبدوا قصيرة عند التأمل والمحاسبة.

الثنائية في الراهن:

نتفق جميعا على انه في غياب مؤسسة ترعى فعلا النشاط المسرحي باستمرار من حيث التأطير والمتابعة والرعاية وخلق الحوافز... في غياب هذه المؤسسة وفي غياب الحوار الجدي والديمقراطي لانعتقد انه بالامكان تحقيق مانصبوا اليه من تعميم هذا الفن في الوسط المجتمعي ليأخذ مكان الصدارة كرافد يساهم في التنمية الاقتصادية والفكرية على السواء، لابد من توفير الشروط الضرورية ولا نقول الحد الادنى من هذه الشروط لاننا الان في وضع لا يقبل الحد الادنى خاصة لطول ما عاناه المسرح من الانتظار العبثي حتى بدا ان (گودو) بالفعل لن يحضر.

هناك مؤسستان تتنازعان هذا الجسد المتخن وهي ثنائية احترافية اكثر منها امدادية بالدم المطلوب لعروق هذا الجسد المتخن ليضخ في عروقه بكل حرية وليشعل فيه الفتنة والفكرة ويفجر فيه الطموحات والابداع. اذا انها ثنائية احترافية تجزىء الجسد الواحد وتفصل بعضه عن بعض بدل ان تلحمه وتدلي فيه روح الاتحاد والتماسك.

هذا التوعك المزمن هو وليد مراحل خضعت لسياسات تجريبية في التفكك خاصة فيما يتعلق بالمسرح واشكاله ومضامينه الباحثة دائما عن التحديث ومضاجعة الهم الجماعي بطرق جديدة مخالفة للتقاليد السائدة للعرض، هذه السياسة هي التي افرزت تنظيرات وفرضت اسماء على الساعة و هي نفسها التي فكت فرقة المعمورة، وهي نفسها التي كرست شكلا مسرحيا وساهمت في دعمه ليكون خصما للتحريض والاحتجاج والكشف عن العورة المجتمعية والمطبات الحاصلة فيها.

الثنائية يمكن ان نحصرها في وزارة الشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة دون ان ندخل في ثنائيات متعددة يمكن ان تقودنا الى السراب،

فالشبيبة والرياضة تعتبر المسرح نشاط شبيبيا...او لنقل عرابا لهذا النشاط بحكم انها مؤسسة للفعل المسرحي هذا الهاجس التأسيسي يدفعها الى عدم التفريط فيما حاولت انجابه، لكن جاءت ظروف لتسحب منها جزءا وتترك لها جزءا من الجسد، لكن هل فعلا قامت الوزارة بواجبها اتجاه هذا النشاط ام تخلت عنه؟ الواقع يؤكد ان الحركة انكمشت في غياب التداريب التكوينية داخليا وخارجيا، وكذا تعطيل حركة المهرجان الوطني بالاضافة الى عوامل اخرى منها هزالة المنح وانعدام التجهيزات الاساسية في دور الشباب لتشجع على تنظيم عروض من داخل الجهة او من خارجها وفوق هذا وهو الاساس ان الوزارة المعنية تعتبر المسرح نشاطا شبيبيا او ما يتعارف على بتشغيل الوقت الثالث وليس مادة اساسية تهم المجتمع كمتنفس جمالي وروحي في نفس الآن.

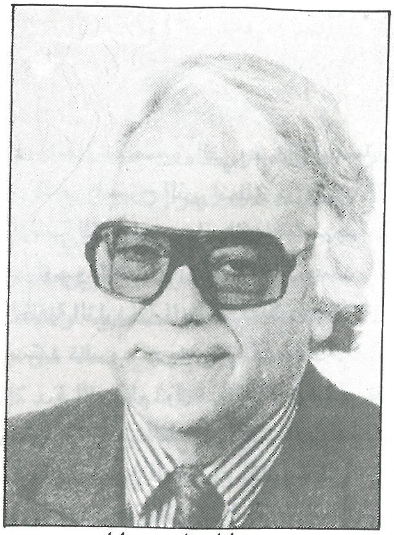
اما وزارة الثقافة فقد انفردت بحكم التشريع بالمسرح الاحترافي غير ان هذا الانفراد ظل في حدود المتابعة الادارية واحصاء العروض دون ان يسهم بشكل فعلي في تطوير الحرفة وتنظيمها . من هنا نرى ان الشبيبة والرياضة ولا وزارة الثقافة يمثلان حضورا لم يرق الى احساس الهواة ورهانهم وتطلعهم وال الى مشاغل المحترفين وهمومهم المهنية والاجتماعية.

الالحاح على الجماعة لتلعب دورها في الراهن.

امام هذا الوضع ارى انه بقي للمسرح بشقيه الهاوي او المحترف حتى وان كنت اجتنب هذه الثنائية المبتدعة ، ارى انه بقي الرهان على الجماعات المحلية باستغلال الظهائر المنظمة لها للمطالبة بدعم النشاط المسرحي داخل مجالها والدعم هنا لا يعني تقديم اعانات او بعض المساعدات لتسهيل بعض الانشطة الطارئة، ولكن بما ان الجماعات تهتم بتنظيم المرافق والعناية بها كالمجزرة وسوق الخضر والمجاري والنظافة وغيرها، فكذلك عليها ومن واجبها ان توفر بناية تكتب على واجهتها المسرح البلدي وتقوم بتحضير كل ما يتعلق بهذه البناية من تجهيزات تقنية والحاق اطر مسرحية للتسيير والبرمجة والبناية هنا لن تكون حكرا على المسرح والمسرحيين فقط، ولكنها تستقطب كل ما يتعلق بفن الحوار وفنية المبصرات وكل التعابير الفنية التي تحتاج الى خشبة وإضاءة وهذا جانب استثماري يساهم كذلك في تنمية صندوق الجماعة المالي، ونعتقد ان الظهير المنظم للجماعة فيه ما يلح على هذا الجانب لكن علينا كمسرحيين متواجدين داخل الجماعة ان نحرض على تحقيق مطلبنا بالحوار ونساعد على استثمار ما تتضمنه هذه المراسيم القانونية وهي معركة جديدة تحتاج الى تنظيم وتوافر الجهود لتحقيق ذلك.

اكادير

حديث في راهن المسرح المغربي



عبد القادر البدوي

قبل محاولة مقاربة هذا الموضوع الهام، اسمحوا لي ايها الاخوة ان انوه بهذا العمل الدؤوب، وهذا الجهد المتواصل الذي تبديه مدينة اكادير داخل الحقل الثقافي الوطني وكاشعاع حضاري تعمل هذه المدينة بفضل ما اوتيت من طاقات خلاقة بين شبابها على ترسيخه داخل الفعل الثقافي الوطني حتى توافرت النظرة التقديرية للثقافة والفنون، وفي هذا الاطار يندرج هذا اللقاء الذي ينظمه المجلس البلدي والاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير في دورته الحادية عشرة، مما يدل على ان تظافر الجهود خدمة للثقافة الوطنية يؤتي اكله على النحو المطلوب اذ لا يخفى على احد الدور الهام الذي تلعبه مثل هاته الملتقيات في بعث السؤال وتحريك الساكن داخل قطاعنا الثقافي والفني الذي عرف الاجهاز على كثير من مكتسباته وعرف مدا فظيعا من الدعوة الى الفرنكفونية رغم ما تحمله من مخاطر على كياننا الحضاري ووجودنا الذاتي، وكواحد من قدماء الحركة المسرحية وروادها داخل هذا الوطن العزيز، وكفنان خبرو علم مجريات المسرح المغربي اشكر كل من ساهم في تنظيم هذا اللقاء الهام الذي نرجو ان يكون نموذجا يقتدى في كل ربوع الوطن.

واعود الان الى محور هذا اللقاء " راهن المسرح المغربي: الابداع والتنظيم لاسجل انه محور هام يمس العمل المسرحي بالمغرب في الصميم، فنحن نعلم ان راهن اي مسرح مرتبط بشكل وثيق بماضيه ومبادراته الاولى، حيث يعتبر الراهن نتاج الماضي وافرازا له، رغم اننا نعيش تناقضا خطيرا في هذا الاطار.

ان الحديث عن واقع وراهن المسرح المغربي يتطلب الكثير من الوقت وبرودة الاعصاب وصبر ايوب لفهم كل معوقاته فهما موضوعيا من شأنه ان يحيل الى حل سليم يجنب اب الفنون السقوط في هوة الرداءة ودائرة الاتجار واحتقار المشاهد، وهي صفات لا يمكننا باي حال من الاحوال ان ننفي وجودها داخل هذا الراهن الذي يحبل بالتناقضات والفوضى العارمة وسيطرة ثلة من الوصوليين والانتهازيين الذين ربطوا عقدا وثيقا بين تخلف المسرح المغربي ومصالحهم الخاصة.

ورغم ان تركيبة عنوان المحور تمت بصيغة شمولية لا تفريق فيها بين المسرح المحترف والمسرح الهاوي، فان هذا لا يمنع من القول ان هذه النظرة الشمولية المشكورة لاتلغي ان راهن المسرح المغربي المحترف اخطر بكثير من راهن المسرح الهاوي مادامت المعاناة في الاول ترتبط بلقمة العيش وبتحديد مستوى عيش الفنان الذي هو انسان اولا قبل ان يكون فنانا، وهذه المعاناة هي التي تتحكم الى حد بعيد في كل طرح يرمي اثارة مشاكل هذا القطاع، فلا يقبل العقل ولا تقبل حقوق المواطنة ولا تهضم الاعراف والتقاليد ان يبقى المسرحي المحترف دون ضمانات .

بعد ازيد من ثلاثة عقود من الاستقلال، لا يستسيغ المنطق هذا التجاهل الذي قوبلت به متطلبات المسرح منذ سنوات وسنوات،م ما جعل المشاكل تتراكم، والمعاناة تزداد والخوف على المصير يتعاظم، وكل هذا يؤثر سلبا على مضمون الفعل المسرحي وعلى وضعية الفنان داخل مجتمعه وعلى نظرة الجمهور لهذا الابداع الذي يولد مشوها، اصبح يتذكر متأسفا فترات اعتبرت العصر الذهبي للمسرح المغربي.

والغريب هو ان هذا المسرح الذي يعيش اليوم هذا الراهن هو نفس المسرح الذي اقض المستعمر وحاربه بكل الوسائل ورغم

كل اشكال التضييق التي يفرضها المستعمر على العمل المسرحي، هو نفس المسرح الذي انطلق من خلايا المقاومة وصفوف الحركة الوطنية التي راهنت على الفعل المسرحي كواجهة اساسية وسياسية من اوجه النضال الشعبي فهل يصدق العقل ان مسرحا له هذه الخلفية التاريخية العظيمة يعيش راهنا من هذا الاحباط، ان السؤال يستمد مشروعيته حين نعلم ان هذا الراهن هو نتيجة عدة عوامل.

فالدولة لم تول هذا الميدان ما يستحق من رعاية واهتمام وتخطيط في مخططاتها الاقتصادية السابقة، ولم تلتفت الى الى هذا الميدان الحيوي الهام حين كانت تنظم مختلف القطاعات، ولم تعمل على اخراج الظهائر والمراسيم الى حيز التطبيق، ولم تضع للميدان لظروف ومعطيات لم تخدم لحد الان الحركة المسرحية ان لم تكن قد اساءت لها ولا اعتقد اني في حاجة الى اعطاء دلائل على تذبذب موقف الاعلام المغربي من المسرح الذي عذا هذا الاعلام ومده بانتاج ضمن له التواصل مع الجمهور والتغلغل في الكيان المجتمعي واذا اضفنا الى كل هذه المعوقات نقص الوعي عند بعض الفنانين الذين(اهتموا بالتهافت على (الكاشي) اكثر من اهتمامهم بمصير الميدان نرى ان مسؤولية الراهن المسرحي الان نتحمله جميعا، مثقفين ومبدعين ومسؤولين اعلاميين، مسؤولية راهن المسرح المغربي هي مسؤولية يتقاسمها كل الوطن، وكل فعاليات الوطن، لان المسرح هو ارث الوطن ولافضل لمحترف على هاو الا بالمعاناة والصبر.



مسرحية سيكبر حنظلة

حدودا وضوابط، وللفنان المسرحي حقوقا وواجبات مثل كل الشرائح الاجتماعية، مما جعل حالة التسيب وانعدام القوانين تغري الكثير من الدخلاء والانتهازيين الذين اثروا على حساب المسرح والمسرحيين.

والاحزاب السياسية لاتهتم في ادبياتها ولا ايديولوجيتها ولابياناتها بالفعل المسرحي خصوصا والثقافي عموما بالشكل المطلوب جماهيريا رغم ان توظيف الابداع والفنون في تعبئة الجماهير امر وارد في سيرة المسرح العربي والعالمي، ولا ادري لحد الان تفسيرا منطقيا لهذا الموقف رغم الالحاح الجماهيري على ضرورة ان تكون الثقافة المغربية ملبية لكل الطموحات الوطنية قادرة على خوض كل التحديات التي تفرض على وطننا ، واعتقد ان الوقت قد تأخر كثيرا حتى تشارك احزابنا الوطنية هذه الاشكالية التي تلغي من الوطن شريحة هامة من المواطنين هم الفنانون من الاهتمام السياسي.

ووسائل الاعلام الوطنية لم تبلور لحد الان موقفا واضحا وصريحا من اشكالات المسرح المغربي، والتي تتعامل معها اعتبارا

اذن اعتقد ان الحديث عن راهن المسرح المغربي لا يفترض اي اختلاف او تطويل او تنظير، والكلام فيه هو كلام مؤلم لانه يتناول واقعا مؤلما فرض على المسرح وعلى المسرحيين في الوقت الذي كان فيه بامكان المسرح ان يكون قنطرة ضرورية للمرور الى كل عمل تنموي سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا. هذا الراهن الذي تتكالب فيه الان عدة عوامل ترمي الى ابقاء المرسح على ما هو عليه خصوصا من طرف المستفيدين من المناصب والوظائف والامتيازات والاسفار والتعويضات الخيالية في الوقت الذي تهدر فيه كرامة الاغلبية من الفنانين وهم يموتون ببطء في انتظار الذي لايأتي، ولن تكون هناك نهضة مسرحية مالم نتحمل جميعا مسؤوليتنا الوطنية في الميدان المسرحي. الا ان هذا الراهن المؤلم لم يستطع الان ان يقتل فينا عشق المسرح، ولا الاستعداد من اجل مواصلة النضال ، ولعل ما يبعث على التفاؤل والارتياح والنظرة الى المستقبل بنوع من الامان هو المبادرة الملكية الكريمة التي تجلت في استقباله حفظ الله بعد الاحتفال باليوم العالمي للمسرح لسنة 1991 لمجموعة من رجال

المسرح كنت واحدا ممن تشرفوا بتكوينها، وقد اعادت هذه المبادرة بعض الحيوية في نفوس الفنانين الذين باركوا هذا الاهتمام المولوي الكريم بقضايا المسرح وواقع رجال المسرح بالمغرب، ونتيجة لهذا اللقاء الملكي الكريم تعرف مدينة الدار البيضاء بعد ايام قلائل المناظرة الوطنية الاولى لرجال المسرح المحترف، وهي مبادرة نعقد عليها الكثير من الامال للخروج بمبادرات ملموسة تبلور جهود المسرحيين وجهود وزارة الثقافة في تنظيم وتأطير الميدان المسرحي المحترف، هذا المطلب الموضوعي الذي وقفنا حياتنا الفنية على المطالبة بتحقيقه اذ ان موقفنا وموقف مسرحنا من راهن المسرح المغربي موقف معروف لدى الرأي العام الوطني وعند الفنانين والمسؤولين سواء من خلال لقاءاتنا الصحفية او الاعلامية او من خلال تصريحاتنا في كل المناسبات ومن خلال الركن الصحفي الذي ننشره بجريدة العلم ازيد من خمس سنوات تحت عنوان: (دفاعا عن المسرح المغربي)، واحب ان اؤكد ان هذا الوقت ناتج عن اقتناع راسخ بان تنظيم الميدان مرتبط الى حد كبير بنوعية الابداع ومضمون الانتاج الذي يقدم للجمهور والذي لانرضى على مستواه الحالي.

فيما يتعلق بالجزء الثاني من المحور والمتعلق بالابداع والتنظيم فالاحظ بداية ان الابداع والتنظير كلاهما يعيش هو الاخر حالة من التنافر مع الطرف الثاني، بينما المفروض ان يكون هناك تكامل بين الرافدين، فتجارب الامم والشعوب المتقدمة مسرحيا والاعراف الفنية تقتضيان يكون مستوى التنظير مواكبا لمستو/ي الابداع، وان يكون الابداع في مستوى طموح التنظير، لكن عندنا يحصل العكس، فنجد ان الابداع في واد والتنظير في واد آخر، نجد الابداع يشكو من عدة مغالطات ومنطلقات مفتعلة في الوقت الذي يسبح فيه منظرونا في عالم الخيال والاحلام لدرجة ان التنظير عندنا يفوق كما وكيفا مالدينا من ابداع، وهي حالة ليست طبيعية على اي حال في مجالنا الفني، فالتنظير لايثمر الا في مناخ ثقافي فني صحي، والابداع الذي لا يتوفر على المواصفات المطلوبة في كل انتاج ادبي يحترم طرحه لا يحتمل التنظير، ناهيك عن ان بعض التنظيرات عندنا لاتستند على اي واقع علمي مدروس ولا تتجاوز ان تكون مجرد تخريجات جديدة لصيغ مسرحية قديمة ومتأصلة في مسرحنا المغربي. واعتقد ان ما يعيشه الابداع والتنظير من تناقض صارخ ومفارقات واضحة هو نتيجة حتمية لتدهور العلاقات الفنية السائدة في الوسط المسرحي المغربي ، وهو نتيجة لما يعيشه الميدان ككل من مشاكل، واي فصل بين كل هذه العوائق هو فصل تعسفي لا يهدف الى خدمة الميدان فعلا. وارزجو بل والح على ان لا يفهم كلامي فهما خاطئا وان لايؤول تأويلا مغلوطا مثلما يحلو، للكثيرين هذه الايام، فنحن لسنا اطلاقا ضد التنظير ابدا، نحن نرحب به شريطة ان يشمل كل مكونات المسرح الفعالة والاستناد الى مبادىء وقناعة ثابتة في ان التميز الفني والعطاء والاستمرارية هو الذي يفرز التنظير وليس العكس، ونحن نؤمن بالاختلاف والتنوع وبالرأي الاخر لاننا نرى في هذا التنوع لحساب البعض دون الاخرين، ثم ان لايكون هذا التنظير منطلقا لضرب مقوماتنا الحضارية او قيمنا الاخلاقية او علاقاتنا المجتمعية خصوصا وان المسرح رسالة قبل ان يكون مهنة او اهتماما او مجالا للبحث، وقد كنا سباقين الى مد كل الباحثين والدارسين الجامعيين بكل المعلومات اللازمة وتقديم كل المعطيات الضرورية مرفوقة بالنصوص والصور والملصقات، ايمانا منا بالدور الذي يلعبه البحث العلمي الجامعي الذي لم يستفد منه التنظير المسرحي عندنا، خصوصا وان هناك عددا كبيرا من الرسائل الجامعية التي انصبت على المسرح وبقيت نتائج هذه الابحاث قابعة في رفوف مكتبات الكليات دون ان يكلف المنظرون انفسهم عناء بحثها وتقييمها وتوجيهها توجيها يخدم الميدان ويغني حصيلة ممارسيه، وكل هذه المؤاخذات تجعل من التنظير المسرحي مجرد اهتمام فكري لا يعود باي فضل على الكيان المسرحي مثلما هو مفروض.

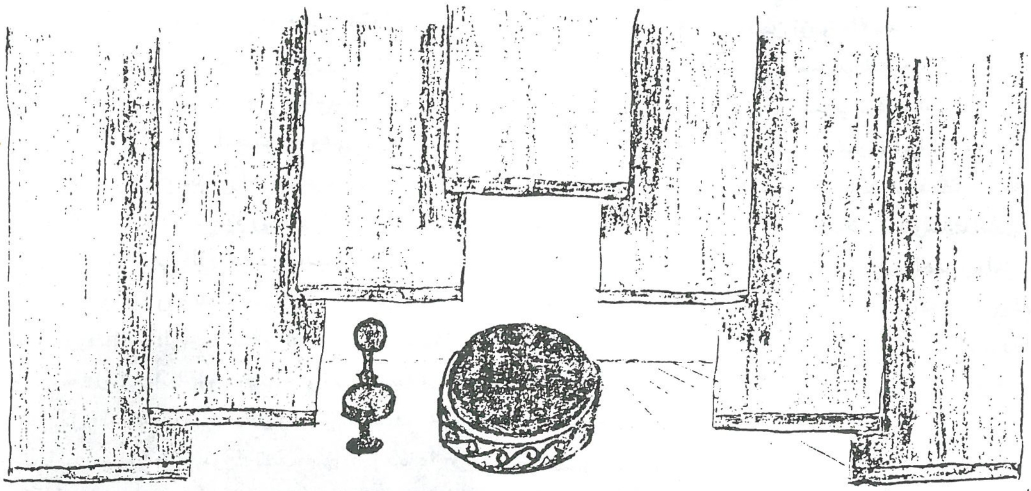
وخلاصة القول، فان راهن المسرح المغربي بشقيه الاحترافي والهاوي وبرافديه الاساسيين الابداع والتنظيم محتاج الى اعادة نظر في مقوماتها واركانها، محتاج الى وقفة تصحيحية والى قرار جريء يعيد للمسرح المغربي بعضا من مصداقيته التي اخذ يفقدها بالتدريج نتيجة كل هذه العوامل السالفة الذكر، محتاج الى جهد جماعي نبذله جميعا من اجل ان يحتل المسرح مكانته اللائقة به في اهتمام المسؤولين والاحزاب السياسية والمنظمات والجمعيات الثقافية الوطنية محتاج الى تأطير وتنظيم وتقنين حتى نقطع الطريق على تجار الفن والوصوليين الذي حولوا مسرحنا المغربي براهنه الحاصل الان الى بقرة حلوب تدر الثروة والامتيازات الممنوحة مدى الحياة.

وكما قلت في البداية فان موضوع راهن المسرح المغربي، الابداع والتنظيم يتطلب الكثير من الوقت والتحليل، وهو ما نرجو ان نصل اليه من خلال النقاش الهادف الذي سيلي هذا العرض، معتبرا ان هذه المساهمة مجرد خطوط عريضة للاطار العام ورؤوس اقلام ننطلق منها نحو حوار يبلور جزئيات هذا الراهن ويعطي للعمل المسرحي بالمغرب شحنة جديدة نحو المضي في طريق الاستماتة والنضال من اجل ان يصبح هذا القطاع مؤطرا فاعلا مثل بقية القطاعات الابداعية الاخرى، وبجهود الجميع نستطيع دون شك الوصول الى هذا الهدف الوطني النبيل .

سلمت هذه المداخلة مطبوعة خلال الملتقى المسرحي الحادي عشر.

مرض ليلة وليلة

محمد تيمد



الشخوص

الجوقة
شهرزاد
الفارس
الفارس الاول
الفارس الثاني
شهريار
الكهلة
الكهل
الشيخ
السكران
الشرطي
الممرضان
الجلاد

المرأة الاولى
الدلال
الجماعة
الاعمى
المرأة الثانية
الشاب
الشابة
المرأة الثالثة
العرافة
النادلات
الرجل العصري الاول
الرجل العصري الثاني
البراح

الجزء الثاني

الى الذين عرفا ان المسرح في ازمة
وهما بعد في الطفولة
الى دريد ودوالسي

طنجة في 90.11.18

الحدث الثاني

اللوحة التاسعة ـــــــــــ التركيب الثامن والثلاثون

الحارس ١/٢ . العرافة . شهرزاد . الطفلان

تعلو موسيقى الاستراحة
تشتعل الانارة على الطفلين يلعبان في الخلف
يدخل الحارسان واحدهما يدفع عرشا والآخر
يحمل تاجا كبيرا مدلى من عمود ذهبي
تدخل شهرزاد وتجلس على الكرسي تحت التاج
وتشير الى الحارس الذي ادخل الكرسي فيذهب
ليدخل العرافة

شهرزاد : هيا تكلمي

تبعد العرافة ثم تنظر الى شهرزاد

العرافة : مولاتي... سوف تتزوجين رجلا من رجالات الحكام تعيشين معه الف ليلة وليلة و... سوف يقتلك بعد ذلك

شهرزاد : وهل سانجب معه اطفالا

العرافة : لست ارى الا بنات يعوفانك جمالا وسوف تحاولان بثارك من قاتلك

شهرزاد : دعيني انصرفي

تنهض العرافة وتتقدم من الجمهور بينما تظل
شهرزاد متصرفة تفكر في منصب حوار العرافة تخرج

العرافة : وانتم اليس فيكم من يستطيع منع هذا الزواج بلى انني اراه ضعيفا غيبا اراه فاقدا ما يحمل سيفه

التركيب التاسع والثلاثون

العرافة . الحارسان ١/٢ . الطفلان

العرافة تتابع كلامها

العرافة : ثم انني لا اراه غائبا وقد تحول سيفه الى باقة من القرنفل في وسطها وردة بيضاء وحوله ملائكة تغني اغنية البعث كلكم شهريار قتلة شهرزاد

يضحك الطفلان وينصرفان جاريين بخفة
من امام العرافة

التركيب الاربعون

العرافة . الحارسان ١/٢ .

يتقدم الحارس من العرافة ويقبض عليها ثم
يتجه بها الى الخلف

التركيب الحادي والاربعون

الحارسان ١/٢ . العرافة . الجلاد . الجوقة

يدخل نصف اعضاء الجوقة ثم يدخل الجلاد بمقصلته
واذاك يدفع الحارس العرافة نحو المقصلة
وبعد ذلك يدخل الجوقة الثاني
وتطوف الجوقة بالعرافة وهم يسألونها

الاول : هل انت مسيحية كاثوليكية

العرافة : لا

الثاني : بروتستانتية

العرافة : لا

الثالث : ارثوذكسية

العرافة : لا

الرابع : يهودية

العرافة : لا

الخامس : مسلمة

العرافة : لا

السادس : من انت

لا ترد العرافة

السابع : من انت

تظل صامتة

الثامن : من انت

التاسع : من انت

يلتف حولها اعضاء الجوقة وتقف في وسطهم

العرافة : انا كل هذه الاجيال انا الانسان

كل الجوقة : نريد اخر كلمة قبل الاعدام

العرافة : لقد قيلت يوم تعلم آدم كيف يضحك

يصمت الجميع وتنفض الجوقة عائدة كل واحد الى مكانه

العرافة : نفذوا ما لديكم من اوامر

يخرج الحارسان زيفا اسود يضعانه على عينيها ثم يخفيانها وهي واقفة بما يشبه التابوت وقد رسم على كل وجوهه علامة التصويب على الرماية ويخرج أحدهما بندقية يقدمها للجلاد ويتنزع منه السيف الجلاد يتكتب البندقية وينزل الى القاعة ليطلق منها على العرافة

التركيب الثاني والاربعون

الحارسان ١/٢ . العرافة . الجلاد . الجوقة (الشيخ العجوز)

يدخل الشيخ راكبا قصبة

الشيخ : الشا ... الشا ... الشا لا كون مشبتك زعراك
انت حمير ابعد ني عندك مركوبتك نشاط
جبا انزيان الدنيا جبا انريد والفدام
جبا نطلقو الحمام
وكان الحمار في جاله جفل
الشا ... يا وجي الشا ... مالك مع زنطيطك ... اشنو؟ ...
جبانة الخيل واشرجاب جبانة الخيل للحمير ... يا الله
اولدي ما بقى ما ينقال ... الر ... الر ... الرا زيد ...

ويندفع خارجا وكأن الحمار به يزعجه
يخرج من ثقب بالتابوت منديل احمر يتدلى
ببطء، وذلك بعيدا قبيل خروج الشيخ

يصعد الجلاد ويلمس المنديل بكأنه لسرعة ما يبصر
الى اصابعه ويوري للحارسين الذين يرفعون بحيرة لكأبي
اهتمام
ويزيحان التابوت بان العرافة غير موجودة .

ظلام

اللوحة العاشرة ـــ التركيب الثالث والاربعون

العرافة . الصبيان . شهرزاد . شهريار

تزول المنصة ويبقى الكرسي والتاج ويرتفع الستار
الامامي ويخرج اعضاء الجوقة
تشتعل الانارة على العرافة واقفة في الخلف
الى اليسار وظهرها للجمهور

يدخل الطفلان حزينان يجلسان جوف الكرسي ويبكيان شهريار يبحث بين الستائر كالمجنون شهرزاد تحتمي الاخرى بين الستائر كالهاربة من شبح وحماة يلتقيان في المقدمة

شهريار : قلبت عليك جميع انحاء المدينة

شهرزاد في اتجاه الاطفال وشهريار يعترضها ويسمع من الكواليس

صوت : انها الليلة الالف ... انها الليلة الالف

شهرزاد تخرج من الخلف يتبعها شهريار
الطفلان ثالثان
العرافة تقترب منهما وتأخذهما الى الخلف حيث يجلس ثلاثتهم

التركيب الرابع والاربعون

العرافة . الطفلان . الجوقة . تسجيل .

تدخل الجوقة بشموعها المشتعلة كل الركان موزعين بين الستائر وخارجها وهم يغنون .

الجوقة : اوقدنا الشموع لا بالنار بل بالدموع
ورأينا اليسوع قرب الدار يشكو الجوع
— اوقد الشموع اوقدناها
— وبالجراح الضلوع وضعناها
شمعة شمعة

جاء النبي سطع النور ثم غاب
قد مات النبي فطغى الجور والخراب
واذا شموعنا تداس
ويموت في فمنا القداس

وتوقد النار وينتشر الدمار
وتنهار الدار فتطغى البحار
وتبقى الصلاة بلا قرآن
وباب الجحيم قبل الاوان

تفتح بابها
تبغي لظاها

واذا الزمان
تعدل الريح

على قبر شهرزاد .

تطفئ الجوقة الشموع ويأخذ كل واحد مكانه ويصيح احدهم كالمؤذن

احدهم : هلا ربكا ... هلا ربكا

ويتحركون كأنهم يصلون بينما يسمع تسجيل

تسجيل : هلا ربكا ربكا هلا
مُ قُلْ كَلوا آيْرًا . هِلَاّلِي هُيا حِتّا هلا إِتُيَا كِزًا
مُكَيلَعَ مَلاَ نْ

تتقدم العرافة ويصمت

العرافة : الهدوء يخيم على المدينة لن تتكلم الحجارة أبدا

التركيب الخامس والاربعون

العرافة . الطفلان 1،2 . الجوقة : النادبات 1.2.3.4

يدخل النادبات بينما تستمر العرافة في حديثها وهن يبكين .

العرافة : ما الزمن الا رداء يلف كياننا وكلما لفنا مرة طمسنا الى اخرى لنشعر بعده اكثر وعندما تشتد الحرارة يمتصها القلب ليصبح رئة لا تتنفس . عندها سوف تصبحون جميعا

التركيب السادس والاربعون

العرافة . الطبلان 2/1 . الجوقة . النادبات . الاعمى

يدخل الاعمى بعانوسه نحو الطبلين اللذين ينهضان
فاخذ الطبلة الفانوس بينما يمسك الطبل بالعكاز

الاعمى : ايتها الثكلاوات ايتها الارملات ايتها النادبات الباكيات
تبتعد العرافة وهي تنظر اليه فتأخذ مكانها في أعلى المنصة

الباكيات: يجتمعن حول الاعمى

الاعمى : ان مقبرة ضحايا عمد وازبلاد الوطواط فقد اوشكت على
اغلاق ابوابها و لكن موعد للزيارة مرة اخرى ...
كفاكن بكاء وانصرفن الى شؤونكن فانا مكلف بالسهر
على راحة هؤلاء الشهداء

العرافة : من انت ياسيدي

الاعمى : انا الطير الغريب النواح الى تجرحت ما نفع أح
والوقت فقلب من فطحت انا
واش كاين شي غريب والا غبرانا

تخرج الباكيات بينما تغني الجوقة

التركيب السابع والاربعون

الجوقة . الاعمى الطبلان . العرافة

تستمر الجوقة في الغناء تشترك فيه العرافة والطبلان مع الاعمى

الاعمى : كلنا غربة فد الزمان واللي يحسبه باشربان
كثرت عليه الاقوال المهدورة
لا افعال الطيبة لا لسان صرنا غربة فد الزمان
وطالت الهجر على الارض المهجورة
شوف وتامل يا انسان صرنا غربة بلا مكان
قصة تاريخنا صارت مبتورة
كنا نعطي كنا حنان عطات الهراوة واغنان
لاخاوة لاقربة لاعبة ولاجورة
كلنا غربة بفد الزمان لا افعال الطيبة لا لسان
شوف وتامل يا انسان

ظلام

اللوحة الحادية عشرة ———— التركيب الثامن والاربعون

(الجوقة) . الحارسان 2/1 . الرجل العصري . الجماعة . تسجيل

تشتعل الانارة على الجميع الا الرجل العصري
الذي يدخل ويصعد فوق المنصة بلباسه العصري
يجتمعون حوله ويقعدوا رجع الكرسي الى الخلف
فيقوم بخطبة يحركز ان يسمع الناس صوته
يسمع تسجيل للتصفيق ممزوج ببعض الكلام

التسجيل : انا هنا في افكاركم موضوع حديثكم لا يمكن ان تنسوني
انا صانع كيانكم

ينزل الرجل العصري
تنشب البلبلة بين الجماعة بينما خرج الرجل العصري

التركيب التاسع والاربعون

الجوقة . الحارسان 2/1 . الجماعة

تزداد البلبلة بين الجماعة يحاولون الخروج تابعين
الرجل العصري في فوضى .

التركيب الخمسون

(الجوقة) الحارسان ١/٢. الجماعة. الرجل العصري

يدخل الرجل العصري[1] من الجهة الاخرى ويصيح بلبقة
اليه افراد الجماعة. يصعد المقصلة ليفعل ما
فعله الاول
ويسمع صوت نفس ما سبق في التركيب الخمسين
وتعود البلبلة كما كانت ويخرج الرجل العصري
وينزل الستار الامامي

التركيب الحادي والخمسون

الحارسان ١/٢ (الجوقة) شهرزاد. شهريار

يدخل شهريار وشهرزاد في الخلف

شهرزاد : وكل واحد فيهم طريف وفي كلامه كيناسب المقام الاول
واحد بالطرح والثاني واحد بالنار

اثناء هذا الكلام تنسحب الجماعة

التركيب الثاني والخمسون

(الجوقة) الحارسان ١/٢. الجماعة. شهرزاد. شهريار

شهرزاد تتابع كلامها

شهرزاد : والثالث واحد بالبيع والغلا على حساب اللي ما جاب خبار
شهريار : وفيهم كلمتهم

واحد من الجوقة يقلد الغراب
تخرج شهرزاد من خلف الستار

شهرزاد : هذا شي نعرفوه ليلة اليوم ... في الليلة الالف يا مولاي
شهريار : شنو نعمة عندك
شهرزاد : عندك غادي يكون تقفل الكتاب وتصفي الحساب

تدخل ويتبعها شهريار الى الكواليس

التركيب الثالث والخمسون

الحارسان ١/٢. الجوقة. العرافة (الشيخ / العجوز)

اثناء خروج شهرزاد وشهريار تدخل العرافة
من جهة والشيخ من جهة مقابلة ويتقابلان
في الوسط في صمت. ثم تبدأ العرافة.

العرافة : ركز...
الشيخ : لقد طال الصمت هنا ... لا احد يستطيع ان يقول اي شيء
العرافة : عندما يصمت الانسان تاخذه من من التفكير المركز
الشيخ : انت تفضلين الصمت
العرافة : لذلك لانني اركز

تصعد فوق المكعب وتلوح بيديها الى الحركات
الى اليمين و الى الشمال.

التركيب الرابع والخمسون

جميع الممثلين. العرافة (الشيخ / العجوز)

يدخل الممثلون والعرافة تلوح اليهن يدخلوا
جميعا ويلتفت اليهم

العرافة : لقد دعوتكم الى حفلة الصمت فلنصمت حتى تنوب
جوارحنا على السنتنا لقد تكلمت السنتنا كثيرا واللسان
لا يعيا من الكلام لانه بلا عظام.

يصمت الجميع وتقل الانارة حتى الظلام

اللوحة الثانية عشرة ـــــ التركيب الخامس والخمسون

الجوقة. العرافة. شهريار

تبقى الانارة منخفضة وشهريار يتكلم

[1] ممثل واحد يلعب ادوار الرجل العصري مع تغيير اللباس.

شهريار : لا . لا . لا تقتليني يا شهرزاد ... يا حراس انها تدخل اظافرها الطوال المتذبذبة في رقبتي وفي حنجرتي وفي صدري وفي كبدي لقد مزقتني واحرقت عظامي بنظراتها الملتهبة"

تضحك العرافة ويصيح الجوقة مناحين

الجوقة : مات شهريار

يرتفع الستار الامامي وتشتعل الانارة على شهريار نائما فوق الكرسي بينما تضحك منه العرافة

العرافة : حسنا يا شهريار .. لن تراني منذ الان

تنصرف خارجة . فينهض شهريار من نومه

شهريار : لا لم امت انا ما زلت حيا .

ترتفع الانارة اكثر

التركيب السادس والخمسون

الجوقة . شهريار شهرزاد .

شهريار شبه نائم وتنحني عليه شهرزاد وهي تحكي

شهرزاد : والقى القبض على علاء الدين وانتزع منه المصباح

الجوقة تنزوي واحدا واحدا .

انه الصباح يا مولاي يوقظ الام الجراح

تبتعد عنه راجعة الى الوراء بينما شهريار ملفوفا ويتبعها متمددا . الى ان تخرج .

التركيب السابع والخمسون

الجوقة

يرددون لحن نار وعار » وفي كل مرة يسقط واحد منهم الى ان يسقطوا عن آخرهم بين الستائر .

التركيب الثامن والخمسون

الجوقة . الأعمى

يدخل الاعمى وهو يحمل لوحات عليها ارقام يوزعها على كل واحد من الجوقة . وتبقى له واحدة ايضا يتقدم بها من الجمهور

الاعمى : وهذا الجندي المجهول قبره في كل مكان وجسمه ما كان قطاع العظم يسموه فلان

يرفع بصره

انه الوقت

يصعد المكعب

ايتها الزائرات بامكانكن زيارة ضحايا عدوان ملاحم الوهواهة على جزيرتنا جزيرة الوقواق فهذه مقابرهم تفتح ابوابها لاستقبالكن ايتها النساء الوقواقيات ايتها النساء الباكيات ستدوم الزيارة ربع الساعة منذ الآن

يجلس لحظة ثم يشعل الفانوس ويصوب وهو يصبر وتشعل الجوقة الشموع والاعمى يصوب مناديا

انتهت الزيارة ... الصلاة على النبي . الزيارة انتهت .

يردد هذا وهو ينصرف

التركيب التاسع والخمسون

الجوقة

تبدأ الجوقة في الغناء

الجوقة : آه . آه . آه . آه . جنة الانسان
جنة الانسان غلفها الظلام

وارض الله تشح عنها الغمام
ووعود السلام وعود السلام
كانت بلا ايمان
زرعنا العدوان حصدنا النار
وزرعنا لحصد العدوان
نجومنا عتام
وشمسنا ظلام
وعيشنا سام
وعهدنا انصرام
وحبنا كلام
ونصرنا انهزام
للعدل للحق والحرية

يطفئون الشموع

ظلام

اللوحة الثالثة عشرة ——— التركيب الستون

شهرزاد. شهريار. الحارسان ١/٢

تشتعل الانارة على شهريار فوق السرير مريضا
وفي الربع الثاني الامامي
بينما جلست شهرزاد الى جانبه

شهريار: وماذا جرى لعلاء الدين بعد ذلك يا شهرزاد.

شهرزاد: انت مريض يا مولاي وان انا اسمعتك تلك النهاية فلربما عاجلتك الموت

شهريار: اريد ان اعرف — يسعل

شهرزاد: لم يبق يا مولاي الا ما حدث لاولئك البريئات اللواتي متن قبلي

شهريار: ارى انك تتهمينني بقتلهن... يسعل
ما ذنبي انا ان كنت فقدت أخي بسبب امرأة

شهرزاد: ما كان هذا قصدي

شهريار: ثم ما ذنبي أنا اذا كن بليدات

تنهض مبتعدة عنه الى الامام وتتركه يسعل

شهرزاد: ان ما قتلهن انهن استصغرن مرافقة السلسلة

شهريار: ماذا تعنين

شهرزاد: ليسترح مولاي... تعود اليه
وانا لا اعني شيئا

تغطيه وتنصرف. فينهض ليجلس فوق الكرسي

شهريار: قالت انك ستموت يا شهريار وتتهمني انها تربي سفاكا
ليكن ذلك ايتها البعوضة. يا حراس اخبروا شهرزاد اني
اريد ان اراها

يخرج الحارس ١ ويشعل شهريار شمعة

التركيب الحادي والستون

شهريار. الحارس ٢

يستريح لحظة ينهض ويروح ويغدو في قلق

التركيب الثاني والستون

شهريار. الحارس. شهرزاد. الحارس ١

تدخل شهرزاد بكوب

شهرزاد : دواؤك يا مولاي

شهريار : لا اريد دواء

شهريار : شهرزاد

شهرزاد : مولاي

شهريار : الليلة تزفين يا شهرزاد ومع الفجر تنتقلين الى جوار ربك لهذا جاني الضحك امرين اولهما ان تتزيني استعداداً للقاء عريسك وثانيهما الصلاة من اجل روحك ليغفر لك الله ما اتيته طوال حياتك لقد بت اخشى على حياتي منك ولقد انتشرت احاجيك بين عامة الناس واصبحت تؤول تأويلات اقل ما يقال عنها انها تخلق البلبلة والهلع

شهرزاد : وكيف يؤولها مولاي

شهريار : مهما كان لي من التأويل فلن استطيع به رد ما اصبح يهددني من الخطر لقد بت اوصف بالضعف امامك

شهرزاد : هذا كل تريد قوله يا مولاي

شهريار : هناك شيء آخر.. فكري في آخر طلب لك قبل موتك

شهرزاد : طلبي ان تقتلني بيدك

تخرج خنجراً تقدمه لشهريار

وبهذا الخنجر

يأخذ الخنجر وينظر اليه ممعنا وتستعيده بلاشعوره

شهريار : خنجر علاء الدين الذي طعن به آلف عفريت من الكفار من هو هذا الرجل

شهرزاد : لقد كان فارسا يا مولاي من فرسان ارض السندبان

شهريار : واين توجد ارض السندبان هذه.

شهرزاد : تلك قصة لم تكتمل بعد.

تخرج واثناء خروجها يدخل الحارس ١

الحارس ١ : مولاي لم

ينظر اليه شهريار ويخرج

ظـلام

اللوحة الرابعة عشرة ــــــــــ التركيب الثالث والستون

(الجوقة. الجماعة. الفارس. الحارسان ٢/١)

ينزل الستار الامامي تصطف الجوقة على اليمين وعلى اليسار تقف الجماعة خلف الصبين موزعة وهم يلوحون بمناديل من كل لون ويقف الحارسان في المقدمة. وقد اشعلت الجوقة الشموع يدخل الفارس على فرس قصبة يقف في الوسط. الجماعة تصفق

الفارس يحييهم

الفارس : ايها الناس انا علاء الدين صاحب الامر فيكم ... لقد عزمت على الرحيل لاسترجاع المصباح والخنجر حتى اعود فاقضي على كل العفاريت التي ما فتئت تسلبنا خيراتنا. سارحل عنكم هذه الليلة ... لا تبكوني اذا نعيت اليكم ابلغكم انني اصبت بمكروه يا اهل السندبان ولكن اجعلوا منكم علاء الدين آخر وارسلوه. بالماء ان اكون مازال حيا ونعود معا او اكون قد مت ويطلع بيعود اليكم بمفتاح الخلاص.

الجماعة : عاش علاء الدين

ينزل الفارس الى القاعة بينما اصطف الجميع في
المقدمة وهم يلوحون

التركيب الرابع والستون

(الجوقة، الجماعة، الحارسان ٢/١، البراح)

يسمع البراح من بعيد فينتبه اليه الجميع ثم يخرج

البراح : ايها الناس ابشروا... وروا. الليلة تزف شهرزاد الى مولانا
شهريار. الا فانشروا.

التركيب الخامس والستون

(الجوقة) الجماعة، الحارس ٢/١، شهرزاد، شهريار، صوت البراح

يرجع الجميع الى الخلف يلتقي شهريار وشهرزاد في
المقدمة وكلاهما في لباس الزفاف

شهريار : وهل عاد علاء الدين بالمصباح والخنجر

تصغي شهرزاد الى صوت البراح

شهرزاد : البراح يامولاي بالنهاية باح فضاع المفتاح قبل الصباح
والى مولاي يرد بي في العمر ليلة يعرف قصة المصباح وماجرى
على علاء الدين من مصايب وجراح

يفكر قليلا

شهريار : واذن فابل اطفئوا الشموع وقفوا اجل الحفل

يسمع صوت البراح بينما يدخل شهريار وشهرزاد
خلف الستائر

صوت البراح : أيها الناس اسمعوا وعوا لقد اجل عرس مولاي شهريار
فاجلوا حفلا واحتفظوا بهدايا اياكم

التركيب السادس والستون

(الجوقة) الجماعة، الحارسان، البراح، شهرزاد، شهريار

الجماعة تتقاعس ويدخل البراح مرحا
وتخرج الجماعة وتعود الجوقة الى اماكنها
ويقف الحارسان قرب الستار الامامي)

التركيب السابع والستون

الجوقة، شهرزاد، شهريار، الحارسان

اثناء خروج الجماعة يسمع الالحان. شهريار وقف
الكرسي خلف الستار
تخرج شهرزاد ويتبعها شهريار

شهرزاد : هل يأذن لي مولاي في الانصراف

يمسك بها شهريار

شهريار : عندما يكون شخص ما في حضرتي فانا الذي اقرر ما اذا كنت
اريد ان آمره بالانصراف ام لا.

شهرزاد : ولكن يامولاي هناك من يجب ان نكون معا في حضرته في
هذا الوقت

شهريار : فهمت تقصدين الصلاة ... والقصة

شهرزاد : في هذه الليلة.

يخرجان كل من اتجاه يختفي الحارسان وراء الستار

التركيب الثامن والستون

الجوقة، الفارس، الاعمى

يدخل الفارس منهوكا ويسقط وهو يئن
ويدخل الاعمى يعانو فيه يقترب من الفارس

الأعمى : أيها الفتى من الذي جاء بك الى هنا ... لقد أعمى عنه

الفارس : آه . آه ... من أنت أيها الشيخ

الأعمى : أنا الأعمى البصير ... ما حالك والى أين تسير

الفارس : أني أقصد أرض الساك

الأعمى : أرض الساك ... ولمه

الفارس : أريد المصباح والخنجر لأقتل تلك العفاريت التي تهجم علينا كل عام فتريد فقراءنا فقرا وأغنياءنا غنى الى أن طغوا وتجبروا ينشرون المجاعة في الأسواق.

الأعمى : أنت الآن ذلك الفتى الذي انتظرته السنين بعد السنين اسمع ... الطريق من هنا ولقد وصلت تقريبا الى الأرض فعليك أن تحتاط

يخرج خنجرا يقدمه للفارس كما يسلمه المصباح

خذ هذا الخنجر وإن عليك أن تضرب به الأمر على رأيته وإذا الخطات واحدا منهم فإنك تصبح مشلولا . وستجد في طريقك شيئا فقدم له هذا الفانوس وهو يدلك على المدخل السري لتلك المدينة العظيمة وعليك عندما تدخل ألا تنظر الى نسائها وأن تلوذ بالصمت لأنك اذا نطقت شل لسانك وسال دمك وأصبحت كغيرك ممن زاروها لنفس الغرض.

يأخذ الفارس الفانوس والخنجر ويقف الاثنان ويتعانقان ثم يخطو الفارس الى الأمام ايماء

آه كدت أنسى هذه العصا خذها فهي مرشد في الصحراء وسلم في الجبل وهي سلاح ضد الوحوش

يأخذ منه العصا

هيا رافقك السلام

يتابع ايماءه وهو يبادل الأعمى التحية . ثم يتحرك خارجا والإنارة تقل حتى الظلام .

ظلام

اللوحة الخامسة عشرة

التركيب التاسع والستون

شهرزاد . شهريار . الجوقة . الفارس . الجماعة

يرتفع الستار الأمامي
تشتعل الإنارة على شهريار وشهرزاد في المقدمة
بينما الفارس يتابع السير في الخلف باتجاه الشعاع
الذي اشتعل من جديد
بينما رقبت الجماعة الى الجهين

شهريار : وهل التقى علاء الدين بالشيخ

تتقدم شهرزاد الى الأمام

شهرزاد : كانت يا مولاي طريقه مليئة بالأخطار والعقبات وكان عليه أن يحتاط كثيرا من الأحناش على الخصوص الى أن وصل الى الجبل الذي يعتكف فيه الشيخ على العبادة

هنا يختفي الفارس .

التركيب السبعون

شهرزاد . شهريار . الجوقة . الجماعة

تصعد شهرزاد المكعب وقد أحاطت بها الأبراج
الجوقة بالشموع مشتعلة
كما التفت حولها الجماعة ويتقص ... الوصول
اليها من خلالهم

شهريار : أتمي يا شهرزاد ... أتمي

يستطيع الوصول اليها...

اتمنى اني اشعر بالدوار... شهرزاد... شهر... زاد...

تخرج شهرزاد الى الخلف ويرجع شهريار بجواره ملاحقة بالحلم

لقد خدعتني اللعينة... اقبضوا عليها يا حراس

ينفض الكل من حوله وهو يصارع الموت ولا يبقى فوق المسرح سواه

اقبضوا على شهرزاد...

التركيب الحادي والسبعون

شهريار الطبلان.

يدخل الطبل والطبلة ويعبران المسرح دون توقف

الطبلة : وسار علاء الدين من الشيخ الى العفاريت وقتل العفاريت الالف وبذلك انتصر على السلطان وعاد به عنقا الى ارض السندباد لان حيث اقيمت الحفلات وبموته مات كل انصاره من الاثرياء ورفع البلاء وعم الرخاء...

هنا يستفيق شهريار
بينما يضرب الطبل كعب الطبلة ويخرج

الطبل : حبا عليك.

الطبلة تتبعه.

النهاية

انتهى نقلها بتاريخ 17-11-90

حالة المسرح
في أقطار المغرب العربي

مصطفى الرمضاني

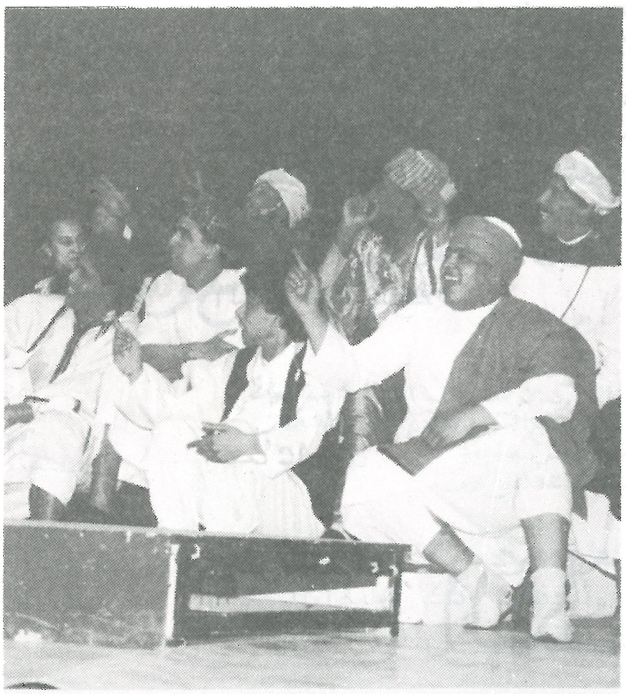
على الرغم من أن أقطار المغرب العربي قد عرفت فن المسرح، مع بداية هذا القرن، في فترات متقاربة جدا، باستثناء موريتانيا، فإن حالة المسرح فيها اليوم تختلف من بلد لآخر، استجابة لخصوصية كل مجتمع ومشاغله الملحة. فما ملامح هذه الخصوصية ؟ وما الصور البارزة فيها ؟

المسرح في ليبيا ـ على سبيل المثال ـ نما يتخط بعد مرحلة الاندهاش والتعثر، وفي الجزائر يعيش حالة تكرار النموذج الواحد، مع استثناءات قليلة جدا. وعلى العكس من ذلك نلمس تشابها واضحا بين المسرح في كل من تونس والمغرب، إذ يوجد فيهما الحداثة والتأصيل، انطلاقا من مبدأ التجريب المتطور. أما موريتانيا فإن المسرح فيها يكاد يكون معدوما، نظرا للنزعة البدوية الغالبة على هذا المجتمع ـ والمسرح فن مدني كما نعلم ـ وللمشاكل المتعددة التي مازال هذا المجتمع يتخبط فيها، مما جعل الفن عامة من مشاغله الهامشية.

فباستثناء بعض المحاولات القليلة التي يقوم بها بعض الشباب، لا نكاد نسمع بفن اسمه المسرح في موريتانيا، على الرغم من أن الدولة أقامت لهذا الغرض رابطة، تعنى بشؤون الفن الدرامي، الى جانب الموسيقى والفنون الشعبية، وعلى الرغم من إيفادها، من حين الى آخر، بعض الشبان، بقصد التأطير والتكوين في مجال الدراما، الى بعض الدول الشقيقة، كالمغرب مثلا.

المسرح في ليبيا

أما في ليبيا، فإن "فن الدراما" لم يتطور كثيرا، إذ ما يزال متخلفا. صحيح أن ليبيا عرفت بوادر مسرحية شجاعة، في فترة الثلاثينات، على الرغم من الرقابة الاستعمارية التي كانت تحول دون أي نوع من أنواع التحرك، إلا أن ذلك لم يمنع الشعب الليبي من مشاهدة بعض العروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الوافدة من المشرق العربي، والتي حاولت أن تعوض الجمهور الليبي ما كان المستعمر الايطالي يحرمه منه، وكان لهذه الزيارات الدور الفاعل في تشجيع بعض المثقفين، لتكوين فرق محلية، فقد سارع أحمد قنابة،



مسرحية جحا في المزاد تصوير الصراري

وبعض زملائه، الى تكوين جمعية "هواة التمثيل" التي تطورت فيما بعد، فأصبحت "الفرقة الوطنية الطرابلسية". واستمرت حركة إنشاء الفرق المسرحية، كما استمرت حركة الترجمة والاقتباس والتأليف متعثرة حذرة، خاصة بعد تشديد المستعمر مضايقاته على الفنانين الوطنيين. وأغلب الأعمال التي قدمت آنذاك كانت تركز على القضية الوطنية الأم، وهي تحقيق الاستقلال، مع تناول بعض القضايا

الاجتماعية التي كانت تشغل بال الانسان الليبي.

ومع بداية الربع الأخير من هذا القرن عرف المسرح في ليبيا نوعا من التحرر، ذلك أن بعض المثقفين الليبيين قد اطلعوا على التجارب الغربية والشرقية المتقدمة في مجال "الدراما"، فحاولوا أن يقلدوها، ويطعموا بها دماء مسرحهم الوطني، ومن ثم فقد بدأت محاولات التجديد مع أواخر الستينات تنأى شيئا فشيئا عن الطابع الاجتماعي التقليدي. ويمكن أن نسجل هنا محاولات عبد الله القويري الرائدة، خاصة حين قدم مسرحية الجانب الوضيء سنة ١٩٦٥ م.

وفي ١٩٧٣ م أنشئت الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. وتكفلت هذه الهيئة بخلق مسرح وطني احترافي، يعتمد على التكوين العلمي والتأطير الجاد.

أشهر المسرحيين الليبيين الذين برزوا خلال هذه الفترة اعتمدوا العامية المحلية والاسلوب التقريري في تقديم الخطاب المسرحي، مع التركيز على الجانب السياسي في النص، وأغفال الجانب الفني والتقني عموما. ونذكر من بين هؤلاء "الدراميين" حميدة المسلاتي، وعبد الحميد المجراب، وعبد الكريم الدفاع، وعبد الله القويري، وأبابكر حميدة، ومصطفى الأمير، ومحمد إدريس، وغيرهم.

وعموما يبقى المسرح في ليبيا صورة مصغرة للمجتمع الليبي بطموحاته وأهدافه ومشاغله.

المسرح في تونس

أما في تونس فيعد المبدع الكبير، علي بن عياد، رائدا للمسرح التونسي الحديث، ابتداء من الستينات الى يومنا هذا، على الرغم من أن المنية لم تمهله حتى يقدم كل ما كان يحلم بتحقيقه، ففي الربع الأخير من هذا القرن عرف المسرح في تونس تطورات مهمة، كان أهمها يتجلى في الابتعاد عن الطابع الاجتماعي الساذج الذي كانت تتسم به مسرحيات النصف الأول من هذا القرن، ولا أحد يشك في أن للتحول الذي عرفه المجتمع التونسي أهمية كبرى في هذه التطورات، فقد فتح عهد الاستقلال أمام المثقفين بعامة، والمسرحيين بخاصة آفاقا رحبة للتحرر في الكتابة والتصور والرؤية الجمالية. ولما كان علي بن عياد من هؤلاء المثقفين المتشبعين بالفكر التحرري، فلقد لجأ الى الخطاب السياسي، ليقترب أكثر من هموم الشعب ووجدانه.

وعلى الرغم من ميله الى "التونسة" فيما يخص النص المسرحي قصد تأصيل الخطاب "الدرامي" وتحريره من التبعية للغرب، فإنه اتجه الى النصوص العالمية "يتونسها" ويعربها، حتى أصبحت كأنها من تأليفه الخاص. ومن أجل غاية التأصيل و "التونسة" هذه كان يستعين ببعض المؤلفين التونسيين لترجمة النصوص العالمية.

وكان يشرف بنفسه على عملية الاعداد الدرامي والاخراج والتشخيص، مما أعطى لأعماله طابع الجدية والاتقان، إلا أنه الى جانب كل ذلك أصر على ضرورة خلق النص المحلي، وحاول الاقتراب من بعض المؤلفين الشباب، لتحقيق هذا الغرض. ومنهم عزالدين المدني، والحبيب بولعراس وجميل الجودي، ونور الدين القصباوي وعبدالسلام البش وغيرهم.

وانطلاقا من تجربة علي بن عياد، تحرر المبدعون المسرحيون في تونس خلال العقدين الأخيرين، فطلعت علينا محاولات تعد علامة متميزة في المسرح العربي المعاصر، كتجربة عزالدين المدني الذي جعل التراث ديدنه وهمه الأول ليلج الى عالم التأصيل والحداثة.

وهو لا يكتفي بالقراءة الاسقاطية للتراث، وإنما يجعله أداة جمالية و "ايديولوجية"، غايتها تقريب المسافة بين ذوق المتلقي وهمومه اليومية والمصيرية.

وهذا ما يظهر بالضبط في مسرحياته ذات الدلالات الايحائية المتنوعة، ابتداء من مسرحية "ثورة صاحب الحمار"، و "رحلة الحلاج"، مرورا "بديوان الزنج"، و "التربيع والتدوير"، و "الغفران"، ووصولا الى "مولاي السلطان الحسن الحفصي".

وقد استطاع أن يؤسس تراكمات فنية مهمة، الى جانب المخرج المنصف السويسي محليا وعربيا وهو يعد الآن من أفضل الدراميين العرب، ومن رواد الحداثة المسرحية في تونس.

والى جانب عزالدين المدني نذكر من المؤلفين سمير العيادي، ومصطفى فارسي، ومحمد رجاء فرحات وغيرهم.

أما عن الجمعيات المسرحية، فتجدر الإشارة الى أن المسرح في تونس مبني على الهواية والاحتراف معا. والنوعان متقدمان جدا، حتى لا نكاد نميز أحيانا بين المسرح الهاوي وبين المحترف، ولا أدل على ذلك مما تقدمه فرق مسرحية شابة، مثل فرقة مسرح الحلقة، ومسرح المثلث، ومسرح قصور الساق، وغيرها من الفرق الهاوية، ذلك أن الدولة ترعى المسرح ماديا، وتقيم سنويا مهرجانا مهما في قرطاج، يتناوب فيه سنويا المسرحيون والسينمائيون لتقديم أعمالهم. وهو من أكبر المهرجانات الخاصة بالمسرح.

وعموما يمكن التاكيد على أن المسرح في تونس متميز ومتقدم جدا، نظرا لجدية المبدعين التونسيين، وجرأتهم على الولوج الى عالم التجريب، بكثير من العمق والذكاء، فقد اهتم هذا المسرح بإشكالية التأصيل بشكل خاص، ولكنه يستفيد من مختلف التجارب الانسانية المتحررة، كالمسرح الملحمي البريختي، والمسرح الشعبي. وهو مسرح واقعي في طروحاته، شعبي في جوهره، يستفيد من الأشكال الاحتفالية الشعبية المعروفة في التراث الشعبي التونسي، إلا أن هذه الشعبية لا تحول دون الاعتماد الكلي على اللغة العربية الفصحى، وعلى الشاعرية في أداء الحوار، والتمكن من دارمية الحدث، والقراءة النقدية للتراث، وهذه الصفات كلها تؤهل المسرح في تونس ليكون بحق مسرحا من مسارح الحداثة.

المسرح في الجزائر

يستمد المسرح بالجزائر خلال الربع الأخير من هذا القرن أهم مقوماته الجمالية من رواد المسرح في هذا البلد، كسلالي علي، المعروف بعلالو، ومحيي الدين بشطارزي، ورشيد قسنطيني، وغيرهم، بل إن كثيرا من المقومات الفكرية النظرية لهذا المسرح تعد

امتدادا لهموم ذلك الرعيل الأول من المسرحيين.

فقد وعى هؤلاء الرواد دور المسرح على أنه فاعلية فنية، يمكنها أن تفجر الطاقات الشابة، بقصد النهوض بالبلد وتحريره من المستعمر. ومن هنا راحوا يبحثون عن السبل الفنية القمينة بخلق تواصل جماهيري مع الفئات الشعبية، فاستندوا على الأغاني والمواويل وأسلوب المدح والارتجال، بعد توليف قضايا أو حكايات شعبية، تعالج بكيفية أو بأخرى بشكل رمزي مسألة الاستقلال.

ونظرا للفقر الكبير الذي كان يعاني منه المجتمع الجزائري، في ما يخص مسألة اللغة العربية الفصحى - وهذا طبيعي في ظل الاحتلال الفرنسي الذي عمد الى ترسيخ ثقافته ولغته - فإن كل النصوص المكتوبة بالفصحى لم تنجح في تحقيق عرض مسرحي ناجح، على عكس النصوص المعتمدة على العامية المحلية.

ومن المؤكد أن المسرح في الجزائر قد ارتبط بالثورة وجبهة التحرير، لذا كان موضوع الثورة حاضرا باستمرار في هذا المسرح، وما يزال يفرض نفسه على المبدع المسرحي بصورة مباشرة أو ضمنية. ومن ثم ظل المسرح محاصرا إبان مرحلة الاستعمار، لأنه كان يعد في نظر المستعمر الامتداد الفكري والسياسي للثورة المسلحة، خاصة أن جبهة التحرير الوطني الجزائرية قد أعطت منذ بداية عملها العسكري للثقافة الوطنية، ومن ضمنها المسرح، مساحة من اشتغالاتها الثورية الأساس.

وبعد الاستقلال مباشرة أمم المسرح بحسبانه مؤسسة وطنية فاعلة في المجتمع، وبهذا صار مؤسسة عامة، شبيهة بالمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية الأخرى، مما أزال عنه طابعه الثقافي والفني المتميز. وكان من جراء ذلك أن أفلس المسرح فترة طويلة، على الرغم من تأكيد مرسوم التأميم على أن هذا الفن يخضع للنهج الاشتراكي، وهو ملك للشعب، وسلاح لخدمته.

ومع كل ذلك، فإن المسرح في الجزائر ظل وفيا لطابعه الشعبي، كما ظل وفيا للمقومات الجمالية والفكرية التي كانت معروفة إبان مرحلة الثورة، وإن كان بعض المبدعين الذين اطلعوا على التجارب المسرحية الغربية قد طعموا هذه المقومات، فظهرت تجارب ملقحة، كما هو الحال مع مصطفى كاتب الذي استفاد من الأسلوب البريختي، وولد عبد الرحمن كاكي الذي يوغل في شعبية المسرح، تقنية وأداء.

ويعد رويشد من أهم المبدعين المسرحيين الذي تشبعوا بالحس الشعبي الجماهيري، لأنه يركز بشكل خاص على النصوص الشفوية، ويجعلها قاعدة لمعالجة قضايا اجتماعية وسياسية، بروح مرحة، وخفة في الحوار والفرجة.

أما كاتب ياسين، فمن المسرحيين المتفرنسين، إذ اشتهر بروايته "نجمة"، كما عرف بمواقفه الشجاعة في مجال السياسة. وقد عرف كرجل مسرح منذ فترة الثورة، وكان من المناضلين الذين ركزوا على موضوع الحرية قبل كل شيء في مسرحياته. ولم تحل فرنسيته دون الاقتراب من هموم الجمهور وذوقه.

كان كاتب ياسين لا يؤمن بالنص النهائي، لهذا كان يدعو الى الارتجال، بقصد تحرير الممثلين، وجعلهم مبدعين الى جانب المؤلف والمخرج، لأن هدفه خلق عرض مسرحي، تطغى فيه الفرجة التلقائية. وغير بعيد عنه، تجد ولد عبد الرحمن كاكي الذي عرف بتوظيفاته الكثيرة للحكايات الشبعية، وباعتماده أسلوب الفرجة الدرامية التي تتعامل مع المخزون الشعبي من الأشكال والمظاهر الانثروبولوجية. وبرز قدور النعيمي، حيث ركز على العمل الجماعي، كما هو الأمر في مسرحية "قيمة الاتفاق" التي كسرت الفضاء التقليدي، واعتمدت فضاء الحلقة والخط الدائري، ليصبح الجمهور طرفا معنيا في العرض المسرحي.

أما في السنوات الأخيرة، فقد ظهر عبد القادر علولة بقوة على خريطة المسرح الجزائري، وهو مؤلف ومخرج للمسرح الجهوي بوهران، يتميز بقدرته الفائقة على التقاط الحدث السياسي اليومي، ليجعله حدثا دراميا غنيا بالحيوية والإيحاء، كما يتميز بتوفيقه بين مختلف أنواع التعبير الإنساني، من غناء ورقص وباليه وتشكيل وغيره، ليعطي طابع الفرجة الممتعة والمعقلنة لأعماله. وتؤكد أعماله أن له دراية مهمة بالتراث الشعبي، وما يحمله من طاقات اشارية، لأن كل مسرحياته تدخل في تجربة المسرح الشعبي الملحمي. فأثر المسرح البريختي بارز في هذه الأعمال.

وفي المسار نفسه يقدم المبدع الشريف زياني عياد أعماله المسرحية، ذلك أن تجربته في نظري لا تختلف كثيرا عن تجربة عبد القادر علولة، خاصة في مسألة شعبية الفرجة ، واعتماد أسلوب "القوال" والنكتة وخفة الأداء والحوار، بل إن هذه السمة تكاد تكون شاملة لأغلب الأعمال المسرحية المعاصرة في الجزائر. واذا كان هؤلاء قد عرفوا بتجاربهم الفنية التي تدخل ضمن المسرح الاحترافي عموما، فان مسرح الهواة بالجزائر ما يزال يحبو لتحقيق ذاته لانه يعاني من مشاكل متعددة، لعل من اهمها ضعف التأطير، وانعدام الكفاءات، والمساعدات المادية، مما اسقط هذا المسرح في عملية الاجترار والبهرجة المجانية، الى جانب البعد عن جمالية العرض.

ومع ذلك فالمسرح في الجزائر يحاول ان يحقق تميزه بالاعتماد على الصيغ الشعبية المحلية، ليقترب اكثر من جمهوره، وتتخللها بعض الحوارات بالامازيغية او بالفرنسية ومن الواضح ان المستعمر الفرنسي قد خلف اثرا كبيرا في الحوار اليومي داخل المجتمع الجزائري، مما جعل المسرح الفصيح يكاد يشكل النص المحرم، ذلك ان شعبية المسرح الجزائري تستمد قوتها من عامية اللغة، ومن الموضوعات ذات الطابع السياسي والايديولوجي حتى يمكن القول بكل اطمئنان بان المسرح في الجزائر اليوم يعيش تضخما سياسيا وايديولوجيا يطغى على الجوانب المعرفية والجمالية التي هي شرط اساس في كل عمل مسرحي.

في المغرب الاقصى

اما في المغرب الاقصى ، فقد ارتبط المسرح ككل اقطار المغرب العربي ـ بالكفاح الوطني الذي كان يخوضه المغاربة، من اجل تحقيق الاستقلال، اي انه لم يظهر لحاجة فنية محضة، فالهم الوطني كان الشاغل الرئيسي الذي دفع بعض المثقفين الى تكوين فرق مسرحية داخل المؤسسات التربوية.

وعلى الرغم من العراقيل التي كان يقيمها المستعمر الفرسي في وجه المبدعين الوطنيين، فان حركة تكوين الفرق لم تتوقف ابان فترة الحماية، وكانت اغلب المسرحيات المقدمة آنذاك تعالج موضوع الاستقلال بكيفية ملحة.

وبعد الاستقلال مباشرة، تفجرت الطاقات، وابانت عن مؤهلاتها الابداعية، فانتعشت حركة المسرح انتعاشا ملحوظا كما وكيفا.

فقررت وزارة الشبيبة والرياضة ـ المسؤولة الاولى عن المسرح ـ اقامة مهرجان وطني لمسرح الهواة، بدءا من عام 1957، ثم انشأت معهد دار المسرح الذي تطور فيما بعد لتتمخض عنه فرقة التمثيل المغربي التي فشلت في تجاربها، نظرا للمشاكل الداخلية التي كانت تعترضها فتم تكوين مركز الفن المسرحي ، من اجل تدريب الشباب وتأطيرهم تأطيرا علميا، وبعد فشل هذا المركز تم انشاء فرقة المعمورة، وهي فرقة وطنية، احتضنت مجموعة المحترفين والهواة، من اجل النهوض بالمسرح في المغرب. والحق ان هذه الفرقة قدمت اعمالا ناجحة كثيرة، وفيها تكون كثير من المسرحيين، الا ان طموحات المسرحيين كانت اكبر من مجرد تكوين فرق او معاهد في العاصمة (الرباط) او في الدار البيضاء.

ولعل احمد الطيب لعلج من اهم المبدعين المسرحيين الذي اغنوا الحركة المسرحية بالمغرب خلال هذه الفترة ـ ما قبلها ـ ومازالت اعماله تؤكد خصوصيتها الى يومنا هذا، فاحمد الطيب العلج او موليير المغرب كما يسميه النقاد، يعد رائد المسرح الشعبي في المغرب ، نظرالموهبته في التقاط المشاهد الشعبية، وتقديمها بلغة سحرية شعرية بسيطة، وصور كاريكاتورية مدهشة، كما انه من اوائل المسرحيين الذي انتبهوا الى اهمية الترجمة والاقتباس و" المغربة" اذ " مغرب" كثيرا من المسرحيات الاوربية، وقدمها باسلوب يكاد يغطي على غربيتها.

ان شعبية مسرح الطيب العلج لم تحل دون التعامل الواقعي مع القضايا الملحة للمواطن المغربي الواقعي ، والعربي بعامة، لان اغلب الاعمال المسرحية بعد الاستقلال ركزت على خيبة الامل التي اصابت المواطن البسيط وهو يرى احلامه بالعيش الرغيد قد بدأت تتبخر، نظرا لظهور الطبقات الطفيلية التي ورثت الاستعمار، وبذا كان مسرح اواخر الستينات وبداية السبعينات هو مسرح الفضح والادانة والبحث عن واجهات التغيير. ومن المؤكد ان مسرح الهواة في المغرب ـ كما سنرى ـ اكثر جرأة وجدية في معالجة التناقضات التي افرزتها مرحلة ما بعد الاستقلال ومواجهتها. اما المسرح الرسمي فيلامس هذه التناقضات بكثير من الغزل والمراوغة.

تجربة الصديقي.

الطيب صديقي مبدع كبير، وكان وراء تأسيسي" المسرح العمالي" بالمغرب، بعد فشل المؤسسات التابعة للدولة، كما اسس " فرقة مسرح الناس" التي اصابت نجاحا متميزا في كل ارجاء الوطن العربي، بل وفي اوربا ايضا . فبعد دراسته لفن المسرح في فرنسا، على يد المخرج المعروف جان فيلار، عاد الى المغرب متشبعا بروح البحث والتنقيب عن الخصوصية المسرحية في التراث والتاريخ، فقدم عدة اعمال في هذا المجال.

والى جانب تركيزه على التاريخ مادة لنصوصه فانه قد استغنى عن البناية المسرحية ، فقدم اعماله المسرحية في الهواء الطلق في الساحات والملاعب الرياضية والواحات، كما اقحم عناصر " فنتازية" في العرض المسرحي.

وبعد هذه المرحلة تأتي المرحلة الاهم في تجربة الصديقي المسرحية، وهي المرحلة الاحتفالية، اذ قدم اهم اعماله ذات الطابع الاحتفالي الشعبي ، ومنها " ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"، " مقامات بديع الزمان الهمداني"، والغفران" وكتاب الامتاع والمؤانسة"، وزخيرا الف حكاية والف حكاية من سوق عكاظ" وهي كلها تعتمد على الثرات، وتجلعه خلفية اساسا لقضايا معاصرة، ويمكن ان نسمي هذه المرحلة الثراتية الاحتفالية.

ان تجربة الصديقي هذه على الرغم من غناها وعجائبيتها، لم تنج من البهرجة والمجانية احيانا في كيفية معالجة التناقضات السائدة في المجتمع العربي، ذلك ان الصديقي غيب حقيقة الصراع، وركز على الجانب الشكلي والتقني في العمل المسرحي.

اهم قفزة عرفها المسرح في المغرب خلال العقدين الاخيرين تتمثل في تجربة مسرح الهواة.

ففي فترة السبعينات، عرف مسرح الهواة تحررا ملموسا، خاصة بعد الاحداث السياسية والعسكرية والاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي بعامة والمغرب بخاصة، اذا سعى الهواة الى معالجة خطورة هذه الاحداث، فكانت موضوعاتها كالصراع الطبقي والاجتماعي وقضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين وغياب الديمقراطية وبعض القضايا المصيرية الاخرى هي المحور الذي تدور حوله النصوص المسرحية، والى جانب هذا التحرر في معالجة تلك الامور بدا واضحا انه لا مفر من تحرير اسلوب العرض المسرحي، فكان التجريب محطة ضرورية لهذا الشأن. وقد ارتبط التجريب بفكرة الحداثة والتأصيل، خاصة ان الموقع الجغرافي يفرض ذلك التلاقح الفكري والفني بين المغرب واوربا من جهة، وبينه وبين المشرق العربي من جهة اخرى .

المسرح الاحتفالي

لقد ظهرت تجربة المسرح الاحتفالي عمليا مع احمد الطيب العلج والطيب الصديقي، لانهما ركزا عل/ي التراث واشكاله التعبيرية

المألوفة في تاريخ الامة، كسلطان الطلبة والمداح والحلقة والبساط وغيرها، الا ان الاحتفالية لم تتضح بشكل دقيق الا مع تنظيرات عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي، فقد قدم برشيد بيان المسرح الاحتفالي الاول سنة 1975، وتلته بيانات جماعة الاحتفالين الخمسة كما استمر برشيد في تقديم بياناته وتنظيراته جنبا الى جنب مع نصوصه المسرحية التي يناهز عددها خمسة وعشرين نصا.

ان الاحتفالية تيار مسرحي، يعتمد على مجموعة من الضوابط الفنية المخزونة في الذاكرة الجماعية للانسان العربي، كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبي، بما فيه من اشارات ايجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية، وهي في هذه المواقف تعمل على تقريب الخطاب المسرحي من الانسان البسيط، فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطي الفرجة وبين الجمهور.

واستنادا الى التنظيرات الاحتفالية كتب عبد الكريم برشيد نصوصا كثيرة. ومن بين المبدعين الاحتفاليين كذلك نجد عبد الرحمن بن زيدان ومحمد اديب السلاوي وغيرهما:

المسرح الثالث

وبعد تجربة المسرح الاحتفالي تأتي تجربة المسرح الثالث، اذ يستفيد كثيرا من التجربة الاحتفالية، خاصة في مسألة التعامل مع التراث والادوات الاخرى الفنية، مع اختلاف في المواقف الفكرية والايديولوجية طبعا، لان هذا المسرح يركز على ضرورة التعامل مع المنهج الجدلي الواقعي بشكل صارم، كما يركز في جانبه التقني على المسرح الفقير وما يتلاءم معه من فقر في الديكور والاكسسوار.

مسرح عبد الحق الزروالي

وتميز عبد الحق الزروالي بتجربة المسرح الفردي، او مسرح الممثل الواحد على الاصح وقدم مجموعة من الاعمال الجريئة، كجنائزية الاعراس، ورحلة العطش، وسرحان المنسي، وغيرها، ومسرحياته عبارة عن " حوارات ذاتية"، يقدمها ممثل واحد، يستعين بمجموعة من الادوات التقنية التي تساعده على خلق الصراع الدرامي، ويركز على الشخصية المتنامية المركبة، وعلى اللغة الفصحى وكثرة الاسجاع والتلوينات الصوتية والايقاعية، مما يعطي لعرضه ايقاعا هرمونيا.

المسرح الملحمي

وقد المرحوم محمد مسكين ورقة، سماها " مسرح النقد والشهادة" وهذا المسرح يستفيذ كليا من المسرح البريختي الملحمي، لانه يعتمد كثيرا على تقنيات التقريب والتباعد، وتكسير الجدار الرابع، مع الاحاح على واقعية الفعل المسرحي، مسرح نفي للثابت ونقد للسائد وتعرية وادانة لكل الهياكل المتخلفة في المجتمع كما يدعو الى ضرورة التعامل مع التراث بوعي نقدي، ومع المستقبل بموقف تبؤى استشراقي. ومن اهم اعمال المرحوم محمد مسكين " عاشور" و" نيرون السفير المتجول" و"اصبر ياايوب " و" تراجيديا السيف الخشبي" و " النزيف"، و" مهرجان المهابيل" وفي كل هذه النصوص نلمس واقعية في الطرح ، ووضوحا في الرؤية وصفاء في اللغة الفصحى، وسخونة في الحوار، ودرامية في الصراع.

ومن الملاحظ ان المسرح الملحمي في المغرب يعرف رواجا كبيرا عند الهواة، لان هذا المسرح يسمح لهم بالتعبير الساخط المتحرر عن ازماتهم، كما يسمح بتعرية التناقضات الاجتماعية بشكل نقدي وعقلاني، وهو يبيح توظيف مجموعة من الادوات الفنية المتحررة، كتقنية التباعد والتغريب والمسرحة وتحطيم الجدار الرابع والفضاء المسرحي المتحرك وتعدد الشخصية، انطلاقا من الممثل الواحد، هذا الى جانب واقعية الموقف وادلجته وتثويره. ولاشكل ان المهرجانات واللقاءات الكثيرة جدا التي يقيمها المسرحيون باشراف اتحاداتهم او باشراف هيئات اخرى، قد ساعدت هؤلاء الهواة على امتلاك ناصية الادوات الدرامية .

هم التجريب .

وما يميز المسرح في المغرب حاليا عموما هو اهتمامه الملح بالتجريب ، بقصد تأسيس مسرح متميز اصيل، ويظل التراث هو النص الحاضر باستمرار فيه، ابتداء من احداثه وقضاياه، مرورا باشكاله والوانه التعبيرية، كما يتميز هذا المسرح بانه مسرح حداثي، يعتمد خلق علاقة بين الشكل التعبيري وبين القضايا الجوهرية للمواطن العادي، وتعد اللغة العربية الفصحى الاداة الاساسية في التواصل المسرحي، ولا تمثل العامية الا نسبة ضئيلة من لغة المسرح المغربي المنطوقة، لان اللغة المسرحية كما هو معلوم لا تقف عند المنطوق ، وانما تتجاوز ذلك الى المرئي والحركي والنفسي، غير ان طغيان التركيز على الجانب السياسي و" الايديولوجي" يظل حاظرا بشكل كبير، خاصة عند فرق الهواة، لكن ليس بالدرجة التي نجدها في المسرح الجزائري او الليبي.

مصطفى رمضاني ـ وجدة

تتقدم دراما بتشكراتها للجرائد الوطنية على تعريفها للعدد الاول من مجلة دراما وتقديم محتوياته : " الاتحاد الاشتراكي" ، " بيان اليوم" ، " الطريق" " انوال"، " الميثاق " ، " بيان اليوم الثقافي" "الوان" واذاعة طنجة

فوتوغرافيا



محمد الدغمي - حمادي التونسي - محمد الغربي - فريد بن مبارك
حبيبة المذكوري - العربي الدغمي - ع. الرزاق معكم - أمينة رشيد
الهاشمي بن محمد (ديسمبر 1972 مسرحية تلفزيونية
عمرو بن العاص أو فتح مصر)

راهن الحركة المسرحية

بمكناس

واللقاء المسرحي

ـ الجزء الثاني ـ

حفيظ : (نقطة نظام) : حديث باقاسم انصب على موقع تعامل جمعية رواد الخشبة في أفق ضرورة الانفتاح المقترحة، ولم يتحدث عن الموقع الذي كانت الفرقتان : الدائرة ووليلي تتعاملان انطلاقا منه. أي أن الحديث انصب على تجربة الجمعية المنظمة في إطار انفتاحها على مؤسسة إسمها : اتحاد كتاب المغرب، اعتقد أن هذا الاطار له استقلاليته وبرامجه، أي أن تعامل رواد الخشبة مع اتحاد كتاب المغرب مختلف، وأكيد أنه يفرض تعاملا خاصا، أما الحديث عن جمعية اللواء أو وليلي أو الدائرة فهو خارج عن السياق الذي تحدث عنه الاخ باقاسم

قروي : الشطر الثاني من حديثك صحيح، حينما تقول إن رواد الخشبة كتنظيم حين يريد التعامل مع أية جهة اخرى لها شروطها فهذا شكل، لكن حين يقول باقاسم بالضبط ان اتحاد كتاب المغرب قد خلق اطره ومهرجاناته بل أكثر من ذلك قد خلق فرقه وشروط المشاركة في ملتقياته فاعتقد أن هذا مجرد كلام.

باقاسم : أرجو التوضيح وأطالب بالاجابة..

دراما : نلتمس من الاخوة الالتزام بمحور الندوة

ليس كل ثابت حقيقيا..

قروي : ورد في حديث الاخت خديجة جرد لواقع الحركة المسرحية واعتقد أن هذا الجرد ـ بما تضمنه من حديث عن الجمعيات الساقطة والمتنافرة أو الضعيفة ـ حقيقة موجودة، ونحن في الندوة، لا نطلب من جهة معينة سواء الرواد أو أي جهة اخرى أن تأخذ بيدها، وإنما نكتفي بوصف الحالة. أما الملتقى فهو مكسب وشيء مشرق وعشق للجميع ـ لا أقول هما ـ غير أن الحديث عن اللقاء والساحة المسرحية ارتبط بقضية كادت أن تصبح بديهية، وأنا أحب إعادة طرح السؤال في البديهي : فقد تم الحديث عن أشياء ثابتة الى حد التقديس وفي نفس الان ساد حديث قدحي لاشكال مسرحية مندثرة، فليس كل ما هو ثابت حقيقيا وصالحا ومشروعا، الثابت لابد أن يعرف تحولات داخلية، أن يجدد ذاته. تعرفون أن العنقاء عندما تحترق وتصبح رمادا فإن انبعاثها يكمن في احتراقها، وعملية الاحتراق والانبعاث هي العملية التي ينبغي أن تدخل الذاكرة المسرحية والوطنية، كيف يمكن ان نقسو على أنفسنا بكل جرأة، وأن نحرق اجسادنا بكل جرأة من اجل تأصيل كل ما ينبغي تأصيله ثم اعادة تركيب الذات !؟ الحديث يسهل حينما نتحدث عن اطارات ـ جمعيات تأسست منذ اليوم الاول (على غفلة) الرواد انذاك ـ وأنا عضو فيها آنئذ ـ حينما قمنا باللقاء، قمنا به على أساس أنه بداية للفكر المعقلن وبداية لطرح الاسئلة، ولكن كان هنالك مشكل الاوليات، مثل ظروف الاعداد والاستعداد والتفكير ،،، اقول : إن اللقاء اتى (على غفلة) ليس بالمعنى القدحي، فالجميع فوجيء بهذا الشيء الذي طرح في المدينة.

فكان الاجماع وكان الفرح والنشوة في الاوساط الثقافية وعند الجمهور، فلقد مرت فترة طويلة جدا لم تقدم فيها الفعاليات اي جديد للمدينة منذ انتهاء مهرجان الحبول ومنذ انتهاء الاسابيع الثقافية لجمعية البعث، ومنذ انتهاء مهرجان وليلي للمسرح.

العمراني : في الحقيقة علي قروي صاغ فكرة أرفضها وأكن لها العداء، قال بأن بداية 83 هي بداية العقلنة، هل هذا يعني أن أعضاء الجمعية يومئذ كانوا (حماق)! ولم يقوموا بأي شيء ؟ اعتقد أن باقاسم هو من أعضاء 83 الذين عاشوا تلك المرحلة وتحركوا ضمن شروطها انطلاقا من وعيهم ومن ممكنات تلك المرحلة، بمعنى أن مفهوم العقلنة هو مفهوم تاريخي، وأنا احذر من مثل هذه الافكار، لكي لانستمر في منطق الالغاء والاقصاء.

قروي : حين أقول : العقلنة لا أقدم ضدها الحمق، فالعقلنة اي التفكير منذ 83 تجلى بصيغة عملية في اللقاء الوطني، ويمكن القول بأنه تجلى بصيغة ما في 83 اي الذكرى العاشرة.

الاتحاد..؟!

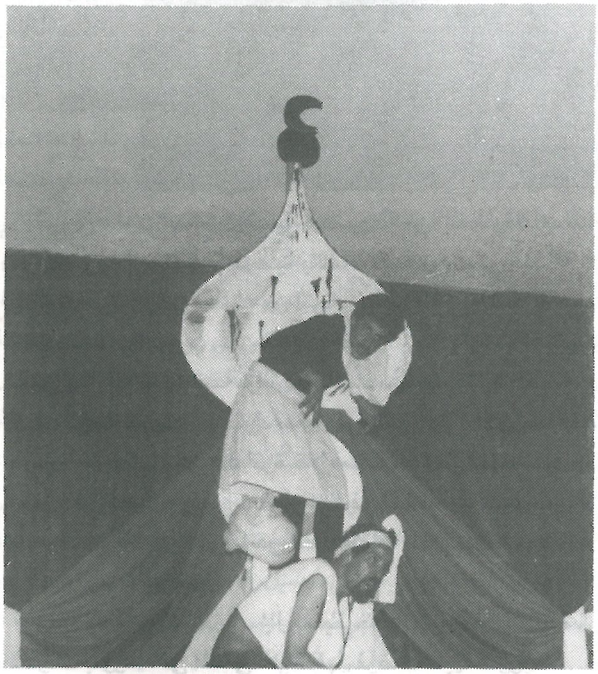
بنوشان : اعتذر إن كنت لم احضر مع بداية الندوة لاعرف فحواها ولكن سأحاول ان اندمج داخل المجموعة بمداخلة متواضعة، جاء في سياق الاخ باقاسم عن الاتحاد المسرحي انه غير موجود، وان الجمعيات المتواجدة بالاقليم ممثلة فيه بناء على الجمع العام

الاخير، وان الافراد يمثلون جمعياتهم داخل الاتحاد، منها جمعية رواد الخشبة، المشعل المسرحي، الامل المسرحي، المختبر المسرحي، الموهوبين ، الحومة وجمعيات اخرى لاتحضرني اسماؤها الان. ونحن لانتحدث عن هذه الجمعيات ما اذا كانت تشتغل او لاتشتغل، المهم انها ممثلة، اذا طرحنا السؤال الثاني : لماذا الجمعيات لاتشتغل، فهذا سؤال يمكن طرحه ليس فقط على جمعيات مكناس ولكن على كل الجمعيات المنتشرة في المملكة. والوضعية التي تعيشها جمعيات مكناس مماثلة للوضعية التي تعيشها كل الجمعيات بالمغرب، فواجب الاتحاد لايكمن في انتاج العروض المسرحية، الاتحاد هيكل يشرف على تنظيم وجمع شتات الجمعيات والاشراف على بعض اعمالها، وسبق للاتحاد أن سن سنة باقامة المهرجان المحلي والذي تشارك فيه الجمعيات المسرحية. ونحن الان في المهرجان الثالث ولم ننظم الرابع لظروف حالت دون ذلك. فحين قلت إن الجمعيات لاتقدم اعمالا أوتقدم اعمالا رذيئة فذلك ينطبق على باقي الجمعيات بالمغرب، وحين نقول غياب الجمعيات فنحن نخرج انفسنا من الدائرة ولو وضعنا داخلها لوصلنا الى نتيجة حتمية تعيشها الجمعيات المسرحية التي يصل عددها الى 18 جمعية، وجميعها تتوفر على زماكن للتدريب ـ فلماذا إذن نغيب الاسباب ؟ نصل الى اللقاء المسرحي الوطني السابع، ثم مشاركة الاتحاد المسرحي في تنظيم اللقاء بشكل غير مباشر، فالاتحاد ليس من الضروري ان يكون في الملصق مع جمعية رواد الخشبة. لقد شاركت في كل اللقاءات ـ ليس كرئيس دائما ـ وكنت ممن تحاورت معهم الجمعية المنظمة حول إمكان تنظيم اللقاء السابع، وقد كنت ممن حفز الاخوة المنظمين على عدم التراجع، لان اللقاء السابع هو تحد لكل الممارسين والمسؤولين والفعاليات. فجمعية رواد الخشبة تمارس حوارا ديمقراطيا مع كل الفعاليات داخل المدينة. ربما هناك غياب أو تغييب لبعض الفعاليات التي كان لها دور في تأسيس هذه التظاهرة، فأنا أحبذ في لقاء كهذا أن تنخرط فيه جميع الفعاليات. هناك اختلاف وهو صحي. ولقد حاول الاتحاد أن ينشىء فرقة تابعة له تكون مفتوحة لكل الجمعيات والفعاليات، أما بالنسبة لجمعية المشعل فقد قدمت كل ما يمكن تقديمه،وهي الان تراجع اوراقها، لذلك فغيابها الان،هو غياب موضوعي حيث أنها منشغلة ببحثها عن ذاتها.

غياب تأطير جمعوي

خديجة : سأحاول إتمام كلامي السابق لكن مع مراعاة ما جاء به الاخ العمراني في حديثه عن محطة الثمانينات لتاريخ المسرح المكناسي، هذه المرحلة شهدت نقصا فضيعا على مستوى كم الجمعيات المتواجدة، وانطلاقا من الوقائع التاريخية وليس فقط الذاكرة. لم تشارك في اقصائيات المهرجان المسرحي للهواة سوى اربع جمعيات ويمكن استحضارها كالتالي :

رواد الخشبة، جمعية الامل، اصدقاء المسرح الضاحك ثم جمعية رابعة لا اتذكرها الان، وقد شاركت جمعية الرواد بمسرحية حبظلم بضاضا وجمعية اصدقاء المسرح الضاحك بعمل من تأليف واخراج عزيز التفاحي وعناصر هذه الجمعية كانت متواجدة بجمعية رواد الخشبة. ولهذا دلالته،اما تجربة الامل فقد كانت ساذجة، حاولت استنساخ تجربة عبد الحق الزراولي. الجمعية الرابعة اقتصرت على استظهار النص ثم توقفت نهائيا بحجة انها لم تتدرب على العرض المسرحي. من 87 الى الان يجب الحديث عن الجمعيات المتواجدة بالمدينة. لا نجد منها سوى جمعيتين بارزتين جمعية الرواد وجمعية لم تدم سوى ستين وهي الدائرة ثم بعد ذلك جمعية وليلي فالجمعيات الاخرى التي لاتحضر الا بالاسم او بعمل معروف جدا، وكل عمل ستقوم به جمعية رواد الخشبة ازاءها سيفسر بممارسة الوصاية، وهذا لم يمنع من ممارسة هذا التفسير من طرف الجمعيات الصغرى. اما عن الاقصاء الذي تحدث عنه الاخ العمراني، فإني لا أستطيع المقارنة بين واقع المسرح بمكناس و المسرح بمراكش لان

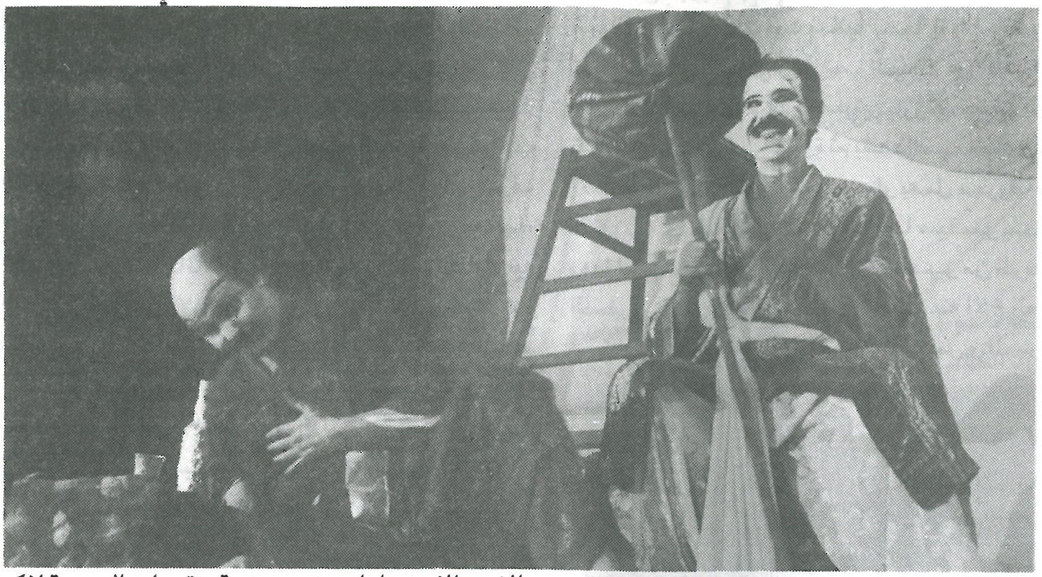


تاريخهما يختلف. اظن ان الهياكل التي كانت تساهم في مراحله سابقة لازالت متواجدة (رواد الخشبة، الدائرة التي اصبحت تعيش باسم آخر هو وليلي)!

وجمعيات نسمع عنها ولانشاهد لها عوضا مثل جمعية الغد، والطلائعي وجمعيات اخرى. اذن كيف يمكن الحديث عن تغيب هذه الاجيال ونفيها مادامت غير متواجدة. اريد أن أتحدث عن حالة مفهوم الازمة التي تعيشها الساحة المكناسية راهنا وتتمثل في مشاكل منها : اولا غياب مشروع نظري يمكن أن تسير عليه الساحة المسرحية المكناسية الجمعيات المسرحية وقد لاحظت منذ بداية 80 الى الان غياب تأطير جمعوي، ثم تغير الفعاليات وهذا له تأثير على

الممارسة المسرحية إذ نجد الجمعيات المسرحية في حلقة مفرغة بغياب فعاليتها التي تكون متحكمة في زمام ممارستها المسرحية.

تعرف نقصا مهولا في عدد المنخرطين لدرجة انها كانت ستعرف نهايتها، الا ان الجمعية تطعمت بمجموعة من العناصر التي هي الان تتحمل تسيير جمعية رواد الخشبة، وهي عناصر متآلفة فيما بينها



قروي : اولا لابد من توضيح مجموعة من النقط وقد أصبحنا ملزمين بربط الساحة المسرحية باللقاء، نقطة وردت في مداخلة الاخ باقاسم في معرض حديثه عن اتحاد كتاب المغرب أنا لا أدافع عن اتحاد كتاب المغرب ولكن هو يعي جيدا حين يقول بانه يتحمل مسؤوليته، أنه يوجه تهمة، والتهمة بالاساس حينما توجه لطرف فهي كذلك توجه للطرف المشارك معه وفي هذه الحالة اكون أنا المعني مرتين : مرة مع مسرح الدائرة خلال مشاركتنا في اللقاء الاول ومرة اخرى في مسرح وليلي بمشاركتنا في اللقاء الثالث، ويقول الاخ بالحرف إن المشاركة في ملتقى اتحاد كتاب المغرب لها شروط (ماذا يرغبون، وماذا يفرضون ؟)

وهذا كله معروف، لدي سؤال بسيط جدا، فجمعية اللواء البيضاوية شاركت بدورها في الملتقى الاول، فهل فرضت عليها شروط ؟

بداية اللقاء

باقاسم : الحديث عن بداية اللقاء الوطني المسرحي لمدينة مكناس سيحيلنا الى الحديث عن بعض المحطات الحاسمة في تاريخ جمعية رواد الخشبة، وليعلم ان تاريخ التصريح بإنشائها يرجع الى 3 جوان 1973 ولكنها كانت تمارس نشاطها قبل هذا التاريخ في شكل ناد تابع لجمعية كانت تضم مجموعة من الاندية وهي جمعية الهواة التي تأسست في اواخر الستينات وكانت تمارس هوايات شتى، وابرز انديتها النادي المسرحي الذي بدأ يطمح لتأسيس جمعية وهو ما سيتحقق في بداية صيف 73 . عرفت الجمعية في المرحلة بين 73 و 79 شكلا معينا للممارسة المسرحية وتنظيما خاصا سيتبلور في مرحلة ما بين 75 و 79 حيث اذكر ان الجمعية كانت

الشيء الذي جعلها تنسجم بسرعة وتقدم اعمالا مهمة اذكر منها على الخصوص مسوحية " الدراويش يبحثون عن الحقيقة " وهي اول عمل لهذه المجموعة بطبيعة الحال بعد " الوجه والقناع "، اذن هذه المجموعة عرفت نشاطا فنيا مهما في سنة 83، ادى الى التفكير في تنظيم الذكرى التأسيسية العاشرة للجمعية التي عرفت برنامجا مكثفا : عروض ـ ندوات ـ جلسات..الخ ولكن الاهم هو تقييم لتجربة السنوات العشر السابقة وهو فعل ايجابي جدا انبثق عنه اللقاء، والتساؤل حول الفعل الذي يمكن ان تنجزه الجمعية في ما سيأتي، ويعني ذلك أن العشر سنوات السابقة كانت تأسيسية، وطرح سؤال ما سيكون عليه شعار المرحلة المقبلة.

ومن هنا جاء هاجس التجريب، وقد اصدرت الجمعية بهذه المناسبة بيانا ـ سأوافي مجلة دراما بنسخة منه ـ تعلن فيه خوضها للتجريب بمفهومه العلمي الرصين، لكنه كان تجريبا في حدود وطموح معينين كما هو وارد في البيان، وكان يعني تجريب بعض المدارس المسرحية وبعض الاتجاهات ـ والبيان يشير الى بعض هذه المدارس ـ وذلك خروجا عن سنوات عشر من الانغلاق والتقوقع على الذات، والاتصال بالخارج اي خارج مكناس، وهكذا بدأ التفكير في خلق شكل من أشكال الاتصال الوطني للاحتكاك ببعض التجارب، عن طريق الرسائل، والاتصال بالفعاليات الوطنية، وكانت البداية في 84 حيث شاركت الجمعية في الملتقى الوطني لمدينة اكادير علما انها لم تقدم عرضا، لان ذلك الملتقى عرف مشاكل. وللتاريخ أسجل أننا تمكنا من التعرف على جمعية وتجربتها، أول اتحاد يقوم بتنظيم ملتقى مسرحي.

قروي : قبل ذلك هناك حيثية بسيطة جدا تتمثل في المشاركة في

ربيع مراكش الثقافي قبل الذهاب الى اكادير.

دور ملتقى اكادير

باقاسم : ركزت على ملتقى اكادير لانه كان فرصة اتاحت كيفية الاتصال بالفعاليات وأجابت عن الهاجس الذي كان يقلقنا. وجاءت سنة 85 التي عرفت اول دورة للقاء الوطني لمدينة مكناس، بعد استفادتنا من تجربة ملتقى اكادير على مستوى التنظيم والاتصال.. كما استفدنا من رحلتنا الى مراكش حيث تجمع لنا زخم لمواصلة الاشعاع الوطني وهو ما يفسر حتى نحت الشعار الذي اختير للقاء وكان يتضمن كلمة التجريب تمشيا مع بيان الجمعية، حيث كان الشعار : " نحو تجريب مسرحي يؤسس الفعل " واعتقد أننا في البداية لم نكن قد وضعنا ما نتحدث عنه الان بأرضية ونظرية وبفلسفة للقاء وكان المحور الاول في اللقاء الوطني الاول هو التجارب المسرحية لهذا شمل المسرح الثالث والاحتفالي والمسرح الفردي..الخ كما نوقشت تجارب عربية. بمعنى ان اللقاء كان ترجمة صادقة لما جاء في البيان.

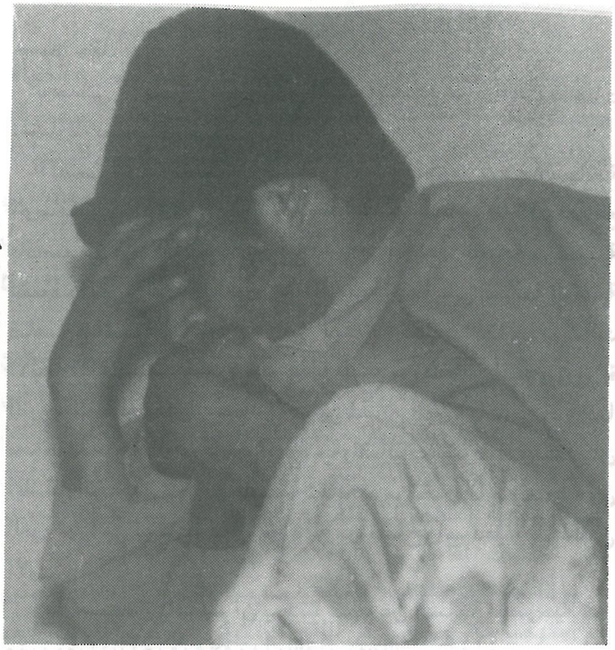
العمراني : باعتبار أن باقاسم يعتبر ذاكرة، ووجوده الان يعتبر استمرارا للذاكرة كلامك الان يوحي بأن تجربة اللقاء أتت من اختيارات ذاتية.

باقاسم : صحيح بمعنى أن البيان يؤكد هذا، واحد مفاتيح اللقاء، فكرة للاخ لاخ حول خلق بريد من الفعاليات وهي فكرة موضحة في البيان واريد أن اقول أنه اذا كان اللقاء تجربة ذاتية ولم يكن منظرا له سابقا لكن فيما بعد تم تفكيك الشعار ووضع ارضية والجمعية تملك العديد من الوثائق حول الشعار وحول مفهوم التجريب. واتوقف عند الحد.

حسني : أنا لن اختلف مع الاخ باقاسم وسأزيد في توضيح الخطوات الاولى، كانت البداية هي الاحتفال بالذكرى العاشرة سنة 83 وقد بعثنا بمجموعة من الرسائل الى الجرائد بهذه المناسبة، فتوصلنا بجواب انوار سوس التي لم نكن نعرفها وكانت هي الاخرى تحتفل بذكراها العاشرة للتأسيس، بعثت لنا برنامجها مفصلا متمنية خلق رابطة وان كانت بواسطة الكتابة، تعرفنا على ملتقى اكادير بعد ذلك.، وقد حاولنا خلق شبكة للتواصل خارج مكناس كتابة فقط، واستفسرنا عن كيفية تنظيم اللقاء وتم اقتراح تنظيم لقاء مسرحي بمكناس فزودونا بوثائق حول التنظيم والاتصال بالجهات الممولة، لما عدنا من اكادير، بدأ النقاش فهيأنا المشروع وكان التجريب، اي تجريب الممارسة والاختيارات والمدارس والاتجاهات.

الجمهور فوجيء بشيء جميل

قروي : هناك عامل اساسي اريد ان اذكر به هو ان الذكرى العاشرة شكلت لنا تعبا كبيرا لماذا ؟ لان جميع العروض المسرحية التي قدمت انذاك عروض للفرقة (4 عروض) والخامس هو عرض



مسرحية ماض اسمه المستقبل لجمعية اللواء البيضاوية

تيمد " بيت الجنون " انذاك كان تيمد قد ذهب الى طنجة، قمنا بمعرض للكتاب، بمعرض للمجسمات التي ذكرنا بها باقاسم، كل ما قمنا به كان احتفالا بالذكرى العاشرة فكيف سيكون الاحتفال الثاني اي بالذكرى العشرينية، اذا كانت السنوات الاولى هي التأسيس، والعشر سنوات التي ستبدأ هي تجريب، الذكرى خلقت لدينا نشوة، من بعد الذكرى والبيان بدأنا التفكير في إضافة اشياء جديدة اساسية، الورشات، الجلسات النظرية الداخلية. والذهاب الى مراكش مكننا من لقاء الاصدقاء من بينهم عزالدين بونيت الذي احرجنا بحديثه عن بريشت وارطو، في 84 ذهب الاخوان الى اكادير كنت انا قد ذهبت الى تدريب في واد امليل حين رجعنا بدأ التفكير في خلق شيء ما، وكان الاخوة قد احضروا خطاطة للقاء . الجمهور العادي او المثقف فوجيء بشيء جميل، اما فيما يتعلق بالشعار فلدي وجهة نظر اخرى، ليس لاني لست عضوا الان في جمعية الرواد او في ادارة اللقاء، سأقول رأيي في الشعار، وكيف مارسناه في الدورتين الاولى والثانية، جلسنا بخصوص الشعار من 5 الى 6 جلسات. الشعار كان يتراوح ما بين الشعارات المستمدة من مسرح السبعينات، التي تركز على المسرح ومازال اثرها في اكادير (نحو مسرح ملتزم) وكنا سنقع في استنساخ تام لاكادير في حين ركزنا نحن اساسا على الجانب الابداعي وحاولنا ايجاد شعار يجمع بين الابداع والفن والمضمون فكان " التجريب " و " التأسيس " و " الفعل "، ثم كان التفكير في العلاقة : التجريب والتأسيس والفعل. وكانت " نحو " هي الافق الذي يجب الا يتجاوز عشر سنوات. وجوابا عن تساؤل الاخ العمراني اقول ان الساحة المسرحية الوطنية كانت ساخنة بالعروض المسرحية منها (الجندي والمثال) الذي كان عرضا

جميلا حقا.

حسني : أضيف الدور الذي لعبه الاعلام في توصلنا بملفات المشاركة لجمعيات عديدة.

العمراني : افصح عن خلفية السؤال،كيف كانت الساحة الوطنية لرصد الفاعلات بين الساحة واللقاء، فقط ما اختلف فيه مع باقاسم هو ان اللقاء لم يكن رغبة ذاتية، وإنما جاء كنتيجة موضوعية لضعف المهرجانات الوطنية وهشاشة تمثيليتها على الساحة الوطنية فأصبح السؤال المطروح هو ما البديل ؟ فكانت اللقاءات، وكانت الانطلاقة فهيأنا المشروع ووجدنا الدعم من المجلس البلدي ووزارة التربية الوطنية وكان الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة باكادير قد زودنا بمجموعة من العناوين لجمعيات وطنية ولفعاليات مسرحية. وهكذا كان الملتقى الخامس باكادير محطة شاهدنا من خلالها مجموعة من العروض التي تبنيناها نظرا لما لاقته من نجاح واستدعيناها للملتقى الاول.

كما اطلب من باقاسم ان يحدثنا كذلك عن الساحة المسرحية..عن مستوى الانتاجية وعلاقتها باللقاء، وهناك مسألة اخرى نسجلها للتاريخ غياب مجموعة من الاشخاص الذين ساهموا في اللقاء ولم نذكر حتى اسماءهم.

حسني : شخصيا حين اتحدث هنا، فأنا اتحدث كشخص داخل الجمعية لان التوثيق هو توثيق للاطار ولان ادارة اللقاء تخلق وتنتهي بانتهاء اللقاء ولا فائدة من ذكر الاسماء.

أصبحنا ننتج اسئلة متخصصة

حفيظ : هناك خلاصة يمكن استنتاجها من خلال المحور النظري، طرحت مجموعة من الاسئلة عن طريق الماهية اي هي اسئلة عامة، الشيء الذي سيفتح آفاقا جديدة للدورات المقبلة، اصبحنا ننتج اسئلة متخصصة حول مشكلة ما : حول الجمالية، مشاكل قراءة العرض... ونطرح فرضيات واستنتاجات وإشكالات، كان من المفروض تأسيس ارضية قصد الاستئناس مع الرأي العام المحلي والوطني.

خديجة : أنا كنت اسمع في تلك اللحظة ان طرح العروض والندوات بهذه الطريقة كانت تتماشى مع الشعار، وهو التجريب، وكانت الجمعية وفية لهذا المفهوم الذي اعطته للتجريب، والجمعية لاتريد ان تهتم بتجربة واحدة وتسير على منوالها، وعلى الجمعية ان تنفتح على جميع التجارب، من هنا أتت تجربة اللقاء واختيار المحور النظري.

امنصور : كيف تعامل الاعلام مع هذه التظاهرة، اي هل الجرائد صفقت لها ؟ تجاهلتها ؟ هل انعكس رد فعل اللقاء الاول على الثاني ؟ اي ان هذه الباكورة اعطت ردود فعل وطنية ومحلية وانطباعا لدى الجمعيات المسؤولة والسلطات سينعكس فيما بعد على مستوى الدعم وعلى مستوى المآزق.

ردود فعل...

قروي : أظن انه في هذا الاطار، اللقاء الوطني الاول حقق ردود فعل آنية هي التي كانت مرافقة له، واقليمية بين المشاركين، وردود فعل عامة تبين شجاعة اللقاء الاول وتتجلى في مردودية اللقاء الثاني، لانه في اللقاء الاول بعثنا للصحافة لم تحضر، بعثنا للاذاعة لم تحضر، الغداني قام بتغطية اللقاء بالهاتف من الرباط، الحضور المكثف للصحافة ظهر في اللقاء الثاني، كانت الصحافة مجموعة : البيان، المسار ، الاتحاد الاشتراكي، رسالة الامة ، الميثاق ، انوال، وهاديا سعيد والغداني قد حضر..بمعنى آخر..

حسني : ليس ما خلفه اللقاء الاول من نجاح هو الذي ساهم في حضور الصحافة المسموعة والمقروءة بشكل مكثف، ولكن حتى استفادة المنظمين من كيفية الاتصال والتظيم، اذ استطعنا الاتصال بمقرات الجرائد والاذاعة والتلفزة وقمنا بإجراء حوار مطول بإذاعة فاس، هذا المسألة لاتدل على نجاح الملتقى الاول، بقدر ما تدل على نضج طرق الاتصال وانضاج مجموعة من المعالم والخطوات الاجرائية، واصبح بإمكاننا اقتحام المؤسسات الرسمية وغير الرسمية..

قروي : ساعد اللقاء الاول على حضور فعاليات في اللقاء الثاني وساهم فيها الجمهور بشكل خطير.

حفيظ : نعم هو جزء له اهميته ، هناك جزء أخطر، ومن ضمن المشاكل التي اقترحها علينا اللقاء كمنظمة ثقافية، هو أن اللقاء السمرحي، انطرح ضمن شروط ثقافية وطنية عامة، تتسم في اهم ملامحها بسمة المحاور أي وجود مجموعة من المحاور الثقافية، وكان لزاما على اللقاء المسرحي أن يتخذ موقعا ضمن هذه المواقع المختلفة والمتباينة والمتناحرة فيما بينها، الشيء الذي ادى الى خلق مأزق للظاهرة، في نظري إن هذه المحاور بمفهوم " جيوبوليتيكي " اعتقد ان الدورة الاولى والثانية شكلت في نظر مسؤولي هذه المحاور فرصا للاحتواء وتوجيه هذا المشروع لخدمة اهداف وبرامج هذه المحاور. فمثلا في اللقاء الاول حضرت منابر معينة وغابت هذه المنابر في اللقاء الثاني في مقابل حضور منابر ومحاور اخرى. فالمسألة ليست مسألة مصداقية ومشروعية اللقاء، ولكن ما يمثله من فرص للاحتواء..الشيء الذي سيتأكد بصورة واضحة في الدورات الاخرى (الثالث والرابع والخامس) في الوقت الذي بدأ لقاء مكناس ينحت ملامحه وخصائصه المستقلة حينما تبينت طبيعة المشروع تراجعت هذه المحاور والمواقع كأسماء، هناك مجموعة من رموز الحركة المسرحية مباشرة بعد الدورة الثالثة اعلنت طلاقها للقاء مكناس.

هناك من كان يرى...

العمراني : لقد شكل اللقاء الثاني بالفعل اغراء نظرا لنجاح اللقاء الاول سواء بالنسبة للصحافة أو الفعاليات والاطر أو الجمعيات،

ولكن طبيعة هذا الاغراء تختلف من جهة لاخرى، اي أن هناك من كان يرى أن اللقاء هو تبرير لمواقفه الفنية أو الايديولوجية، وهناك من يرغب في المشاركة دعامة للقاء، وهذا الذي جعل ادارة اللقاء تفكر في كيفية استقلالية هذا اللقاء والدخول في حوار حقيقي يدخل في هموم المسرح على الصعيد الوطني، فكانت مبادرة اللقاء الثالث الذي من خلاله بدأنا نشاهد مجموعة من الغيابات والتي استمرت في الدورات الاخرى، وهذا لا يرتبط بادارة اللقاء. فأتى اللقاء الخامس الذي عشنا فيه في ادارة اللقاء ظروفا قاسية جدا..بدأنا نفكر في كيفية ضمان برنامج للعروض المسرحية وكانت الطلبات قليلة جدا، أو ان بعض الطلبات التي لايمكن أن تشارك في تظاهرة وطنية لضعفها، وطرح لدينا مشكل البرنامج، وكذلك الاطر و الفعاليات، فمنذ اللقاء الثالث حين بدأ يظهر الجانب المغاربي بدأ يقل الحضور الوطني.، وهذا اتضحت معالمه في اللقاء الخامس، اولا غياب الدعم الذي كان يقدمه المثقفون بمدينة مكناس، غياب مجموعة من الفعاليات الثقافية الوطنية والمحلية، لماذا هذه الغيابات، هل المسألة هي مسألة قناعات أم أن المسألة ترجع لتوجه أم أن المسألة ترجع الى التغيرات التي كانت تعرفها ادارة اللقاء على مستوى فعالياتها لان هناك متغيرات كثيرة على مستوى الفعاليات التي كانت تشكل ادارة اللقاء. وهنا يمكن أن نتساءل عن وضعية الساحة المسرحية الوطنية والمحلية، والتطورات التي عرفتها الجمعية.

حسني : كانت الجمعية تقوم بمناظرة قصد استنفار الرأي العام الوطني ، المناظرة الوطنية قبل عقد التظاهرة كان دور رئيسي المناظرة الاولى تستدعي فيها الفعاليات الثقافية المتواجدة لها باقليم مكناس، واحرجنا مجموعة من المثقفين كل وفق اختصاصاته. المناظرة بالنسبة لنا لها دور اعلامي. وخرجنا بخلق مشروع تنظيم متمثل في الجمعية الوطنية للقاءات المسرحية بحضور الجمعيات والفعاليات الوطنية كلها. ولكن للاسف الشديد، اتفقنا على تاريخ محدد ومعين قصد الخروج بهذا المشروع..ولم نتلق اي رد.

العمراني : إلا ردا واحدا لنجيب طلال، قانون منظم، الوحيد الذي بعث لنا، الشيء الذي فاجأنا هو مجموعة من الفعاليات التي حضرت للمناظرة ووقعت على التوصيات غيرت قناعتها بعدما انعقد المجلس الوطني للجامعة الوطنية لمسرح الهواة. وبدأ التفكير في تغيير الهيكلة، والكل اعتقد أن خلق الجمعية الوطنية للقاءات المسرحية هو بديل عن الجامعة في حين ان المشروع لم يكن يمثل هذا البديل وكنا بالفعل توصلنا برسالة من رئيس الجامعة تدين المشروع وتدين الجمعية، وتهدد الى غير ذلك..وقد تفاجأنا بان مجموعة من الفعاليات غيرت قناعتها، ولكن اعتقد ان اهم نتيجة أتت بها هذه المناظرة هو انعقاد المجلس الوطني للجامعة، وانذاك وقع ما وقع في الجامعة التي اخبرتنا بأنها أسست لجنة لدعم اللقاءات المسرحية، واعتقد ان الدورة السابعة اكبر دليل على "وجود" هذه اللجنة/ غياب الجامعة بشكل واضح.

اللقاء والجامعة الوطنية

حسني : وجهنا دعوة رسمية للجامعة الوطنية لمسرح الهواة، ووعدت الجامعة ومكتبها التنفيذي بدعمها المادي والمعنوي بحضورها في اشغال هذا الملتقى، ولكن باللاسف الشديد لم تتوصل لابدعم ولا بمندوب، بل اكثر من ذلك انها نظمت تدريبا في نفس الوقت الذي تعرف فيه مكناس اللقاء الوطني، هذا إن دل على شيء فإنه يدل على لامسؤولية الاخوة في المكتب التنفيذي بالجامعة الوطنية لمسرح الهواة.

خديجة : المسألة المهمة يمكن ربطها من اللقاء الاول الى السابع هي مسألة الجمهور ففي السابق كان الجمهور يحضر بكثافة الى درجة أن الكل كان يقول بأن مدينة مكناس كانت قبلة للفنانين، والان لم تعد تجد الجمهور المكناسي يتابع اللقاءات الوطنية وهذا راجع الى الوضعية العامة والى التفرقة الموجودة بين المسرحيين انفسهم والى تجمعات المقاهي.

باقاسم : إن المنظمين للقاء وخصوصا الجمعية انطلقت بتصور ما ومنهجية ما خصوصا في اللقاءات الاولى الى حدود الثالث، وبعد ذلك نصبت المواقع وافتعلت المشاكل ولكن السؤال المطروح هو : هل شعرت الجمعية بأن الاستراتيجية التي انطلقت منها قد استنفدت، وانه كان على الجمعية تغيير الاستراتيجية مباشرة انطلاقا من اللقاء الرابع؛ بمعنى أن اللقاء يحتاج الى تجديد التصورات وتجديد العلاقات وتجديد الفواعل الخارجية، واعتقد - وانطلاقا من هذه الجلسة - ان الاخوان المنظمين يشعرون ويعرفون تماما هذه المتغيرات وهم محتاجون الى تغيير الاستراتيجية وتغيير التصور، بمعنى ان اللقاء يسير في تجاه غير محصن وغير مو. جه، ويحتاج الى وقفة متأنية ومنطلقات لا أقول موجهة، بل أقول دافعة، إذ أبان اللقاء في دورته السابعة انه لم يعد بإمكانه الاستمرار وفق الشروط القديمة بل ينبغي عليه البحث عن تاكتيك ومواقع ومنطلقات صحيحة وجديدة.

انتهى

مكناس دجنبر 1991

ملاحظات : و« دراما » تنتهي من تقديم الجزء الثاني من *الندوة التي عقدتها أواخر شهر دجنبر 91 ، يجب توضيح ما يلي :*

- يأتي الحديث عن راهن الحركة المسرحية بمكناس اختيارا اجرائيا للدخول في الموضوع الاساسي " اللقاء الوطني المسرحي "

- لايعني حديث المشاركين في الندوة حسما للقول في الحركة المسرحية بمكناس، ولا أحد يمكن أن يعتقد ذلك. ولهذا فإننا نوجه الدعوة لجميع الفعاليات لاستكمال ما يكون قد تم إغفاله، أو تصحيح ما لم يكن مخلصا للوقائع التاريخية..

- إن « دراما » ستعمل من موقع متابعة الحركة المسرحية الوطنية على استئناف النقاش في الحركة المسرحية بمكناس...

الاضاءة المسرحية

- الحلقة الثانية -

اللون والمصفاة اللونية

إعداد: بوسرحان الزيتوني

مدخل :

ليس هناك ما يفرض على المسرحي استخدام أو تجنب استخدام الضوء الملون في المسرح ، فتلك من القضايا التي يتحكم فيها تصور واسلوب وذوق واختيارات العارض الجمالية .

ونحن هنا ، لا تعنينا النقاشات التي حببت استخدام الالوان او نفرت من استخدامها ، رغم الحجج التي يقدمها هؤلاء واولئك .لان ما نرومه في هذا المقال ، هو ان نقدم مادة معرفية حول خصائص الضوء الملون ومختلق مستويات علاقاته الداخلية (علاقة الالوان فيما بينها) او الخارجية (علاقة الالوان بالاشياء : الممثل - الملابس- الديكور- الماكياج) او ادواره الايحائية و التقريرية (المعاني التي قد يثيرها استخدام الالوان في ذهن المتلقي وفق منظومة مرجعية عامة او خاصة ، مع تقديم نظرة عامة عن المصفيات اللونية وطرق استخدامها، محاولين بعد ذلك كله اثارة احترازات نرى ضرورة التنبه إليها.

I اللون

- في خصائص الضوء الملون :

أ - يتصف كل لون بصفات ثلاثة أساسية

- الصبغة teinte او كنه اللون حسب «منسل» ... ان صبغة اللون هي اما حمراء ... زرقاء ... الخ...

-درجة التشبع (chroma - Satouration فالصبغة اما تكون كثيفة او خفيفة التشبع

-السطوع :(value - luminosité) فاللون اما يكون حادا غامقا أو يكون فاتحا حسب قربه من الرمادي، او اقترابه من الابيض .

ب - تنقسم الالوان الي قسمين : دافئة وباردة .

- الالوان الدافئة : الحمراء - البرتقالية - الصفراء

- الالوان الباردة : الزرقاء و القريبة من الزرقاء والخضراء .

2- تشكل الالوان

أمامنا طريقتان : لفهم تشكل الالوان، فهي تتشكل عن طريق المزج بالجمع synthése additive او المزج بالطرح soustractive.

- الطريقة الأولي :

في هذه الطريقة لابد ان يكون لكل لون مصدر ضوء مستقل مع مراعاة شروط أساسي

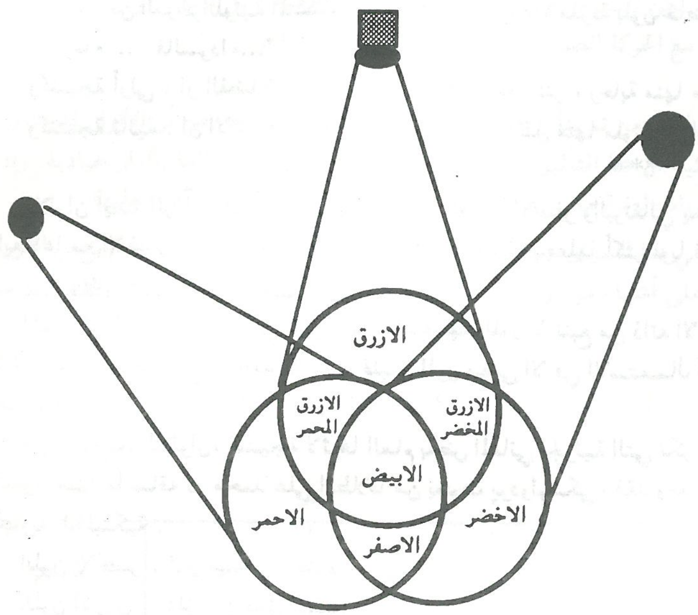
في تعادل صفات اللون - المحددة اعلاه -

يعتبر الازرق والاخضروالاحمرالوان ضوئية أولية (الالوان الاولية في الصباغة هي : الازرقc yan والاحمر magentaوالاخضر) اذا ما وضعت في ثلاث مصادر ضوء مختلفة فإن تراكبها عند الاسقاط يسمح بانتاج أي لون من الالوان التي نود الحصول عليها .

يقدم François Eric valentin لإيضاح المزج الاضافي التجربة التالية : " انطلاقا من طارح ضوء 1000 واط بمصفاة لون أخضر يسقط اشعاعه على ستارة بيضاء، فإنها تصير خضراء، فاذا ما اسقطنا فوقها وبالتدريج من طارح ضوء 1000 واط بمصفاة حمراء، فان لون الستارة سيغدو شيئا فشيئا أصفر، فإذا حذفنا الاخضر، فإن الستارة تصير صفراء . ان نحن بعد ذلك اسقطنا على الستار من طارح ضوء (2000 واط) أزرق، فإن لون الستار يبدأ بنفسجيا فأزرق فاتحا ، وبالعودة الى الطارح الاخضرينتقل لون الستارة، من الازرق المشبع بالبياض الى الازرق المخضر، فالاخضرالمزرق الى ان نصل الى الاخضر من جديد بعد حذف الضوء الازرق".

ثم يضيف شارحا : ان المزج الاضافي، يكون بتراكب الذبذبات الضوئية فوق بعضها ، وحيث حاصل تراكبها من الازرق والاخضر والاحمر يتكون اللون الابيض .

وكنتيجة من هذا ، وكما هو واضح بالشكل واحد، فاننا نحصل على الالوان المركبة التالية بمزج لونين من الالوان الضوئية البسيطة :



شكل 1

اللون الاصفر = احمر + أخضر

الاخضر المزرق = أخضر + أزرق

البنفسجي = أزرق + أحمر

ومن تراكب الازرق + الاحمر + الاخضر نحصل على الابيض .

الطريقة الثانية

تكون أساسا بتراكب لونين على نفس الخط الاشعاعي، بحيث ان احد اللونين يعمل تلقائيا على إعاقة خروج اشعاعات ضوئية ملونة غير مماثلة له . مثلا

- يعوق الاحمر في البنفسجي خروج الاخضر في الازرق المخضر فتكون النتيجة أن لا يمر الا الازرق ،ويكون الحاصل هو الازرق.
- يعوق الاصفر خروج الازرق في البنفسجي، فيكون الحاصل هو الاحمر
- يعوق الازرق في الازرق المخضر خروج الاصفر فيكون الحاصل هو الاخضر.

***

3- قيمة الالوان :

للالوان أثر بصري مباشر، وتستدعي في مرجعيات اجتماعية معان معينة، ولها تأثير سيكولوجي خاص، حسب سياقات حضارية خاصة، على نفسية المتلقي .

<u>أ- الاثر البصري .</u>

لحصر هذا الاثر، وإجمال هذه القيم لا بد من التذكير ان الالوان لها علاقات بذاتها وبغيرها ، عن طريق التكامل او التباين او التجاور، ويمكن استنتاج علاقة التباين او التكامل من خلال الفقرة السابقة، اذ ان اللون يتغير بمجرد ان يخالطه لون آخر . سواء بالمزج الاضافي او الطرحي ، من جهة ووجود لونين متجاورين، من جهة اخرى ، يجعل لونين لهما وجودها الخاص، بفقدان قيمتهما الذاتية ، يأخذان قيمة جديدة تنشاء عن مبدأ عام للتوافق ، والتوافق اللوني، كما يحدده محمد حامد علي عبارة عن اتحاد موفق للالوان ينشأ عن استعمال خاصية المصاهرة .

وعلى اساس كل ذلك، نجد ان مجموعة من الالوان تبدو أكبر مساحة من جاراتها واكثر بروزا او ضمورا، فاذا ما افترضنا أننا امام مجموعة من الدوائراللونية المتساوية المساحة ، كل واحدة ملونة بلون خاص، فإن الدائرة الصفراء تبدو اكبر من البرتقالية فالحمراء ...فالزرقاء ... فالسوداء..."

وكنتيجة أولى : ان الفضاءات الملونة بالوان فاتحة تبدو اكثر ، رحابة منها ملونة بالوان قاتمة

وكنتيجة ثانية : ان الاشياء الملونة بالوان غامقة تبدو أثقل منها ملونة بالوان فاتحة .

***

للالوان أيضا اثر آخر في علاقتها بالاشياء، فاللونان الاصفر والبرتقالي يحافظان على البعد الحقيقي للاشياء ، على حين تفقد حقيقة ابعادها مع الاخضر والازرق والبنفسجي . اما الاحمر ، فانه يجعلها أكثر قربا في الوقت الذي يجعلها الازرق أكثر بعدا.

ب- بعض معاني الضوء الملون

اشرنا في السابق ان المعاني التي قد يستدعيها اللون لا تنبع من ذاته الا جزئيا، وعن طريق تواطؤ اجتماعي تاريخي، اي بما يكون ناتجا عن رؤية مجتمع محدد للالوان، فليس للون معنى الا في الاستعمال الاجتماعي بما هو استعمال محدد تاريخيا بتداخل عوامل متعددة.

مع ذلك، فإن للالوان، كنتيجة لاثرها العام بعض المعاني الجزئية التي تكرسها عوائد وتقاليد صميمة أو متولدة بالتثاقف والمصاهرة، نسوق منها ما ساقه د. محمد علي انطلاقا من بحوث پودولوسكي، فقد وجد هذا الباحث ان للالوان تأثيرا فسيولوجيا خاصا استفاده من تجاربه الكلينكية .

اللون الاخضر : لون مسكن - منوم

اللون الازرق : يقلل من فعل التقيح

اللون البرتقالي : لون محرك يسهل الهضم (الوان اقراص الفيتامين)

اللون الاصفر : منشط للخلايا- خلايا الفكر

اللون الاحمر : مثير - مساعد على الغضب

البنفسجي : يؤثر على القلب والرئتين

قد لا تقود هذه النتائج الاكلينيكية مباشرة الى استخلاص بعض المعاني ، ولكنها بالتأكيد تساعد في جزء منها على الوقوف عند بعض

اللون	خاصية عامة	قرائن عقلية	تأثير عام
الأحمر	لامع	نار . حرارة دم	انفعال . حدة غضب
البرتقالي	لامع	خريف . شروق غروب . نضج	قوة . طاقة مـرح
الاصفر	اشعاع	.الشمس . ضوء	وضوح . حدة
الأخضر	واضح	طبيعة	هدوء . سلام . نشاط
الأزرق	مبلل	. سماء . ماء	خوف . احتقار
البنفسجي	ناعم	معتم	يأس . عزاء
الأسود	معتم	ظلام	حزن . فزع
الأبيض	بارد	ثلج	وضوح . نقاء . صراحة

الخاصيات. والتي تسندها العادة اليومية (صباغة الحجرات - استعمال الاضواء الملونة في بعض الاماكن الاحمر في الحانات مثلا)
وقد ذهب البعض الى تسطير هذه المعاني، كما سنورد ، لكن للتنبيه . نذكر انها معان ليست اطلاقية ، بل نسبية في الغالب الاصح ،وفي المسرح . قيد لا تأخذ معناها الا من خلال تجاوراتها مع الحركة الصوتية والجسدية وعلاقتها بالاشياء.

ج : علاقة اللون بالأشياء

يتفاعل الضوء الملون مع الأشياء التي يلامسها في الفراغ، ومن تم يتأثر بها ويؤثر فيها، وكما رأينا أعلاه، من أن الألوان قد تحافظ أو تشوه أبعاد الأشياء الحقيقية، فانه قد حان الوقت للتأكيد أن هذا التأثير، ينتج أساسا لأن الاشياء لا تكون دائما بألوان حيادية. وإذا ما عرفنا أن العالم المجسد مسرحيا، قد يتشكل من مستويات لونية مختلفة، فإن من المفيد أن نعرف أثر الضوء الملون عليها.

تقدم تجارب الاضائيين Eclairagistes نتائج هامة، في هذا السياق. منها أساسا أن لونا ساقطا ما على شيء مصبوغ بنفس اللون، يزيد من مضاعفته. وان الالوان البسيطة، إذا ما سقطت على أشياء من لون بسيط غير مماثل أحالته الى أسود، سواء كان الشيء لباسا أو ديكورا أو ملحقا من ملحقات الخشبة أو ماكياجا.
ويلخص الجدول التالي هذا الجانب :

II المصفيات اللونية :

الضوء الملون / الشيء الملون	الأزرق	الأزرق / المخضر	الأخضر	الأصفر	الأحمر	البنفسجي
الأزرق	أزرق	أزرق	أسود	أسود	أسود	أزرق
الأزرق ـ المخضر	أزرق	أزرق ـ مخضر	أخضر	أخضر	أسود	أزرق
الأخضر	أسود	أخضر	أخضر	أخضر	أسود	أسود
الأصفر	أسود	أخضر	أخضر	أصفر	أحمر	أحمر
الأحمر	أسود	أسود	أسود	أحمر	أحمر	أحمر
البنفسجي	أزرق	أزرق	أسود	أحمر	أحمر	بنفسجي

أشرنا سابقا الى أن اللون الأبيض هو ناتج تراكب غير منسوب للالوان المسماة ألوان الطيف التي هي : الأحمر ـ البرتقالي ـ الأصفر ـ الأخضر ـ الأزرق ـ النيلي و البنفسجي.
ولكي، يتم السماح بمرور أي لون من الألوان المشكلة للأبيض، فإننا نضع أمام مصدر الضوء حاجبا من لون ما، لا يسمح بخروج إلا الذبذبات التي من جنس لون هذا الحاجب، هو ما نسميه في الدارج التقني في مسارحنا ب cache والمعروف بالجبلاتين أي المشمعات اللونية، أو المصفيات filtres وهي أوراق تكون اما من البلاستيك أو الزجاج، تلعب دور المصفاة تماما، بحيث لا يمر من خلالها إلا من يسمح اللون بمروره، هكذا فإن مصفاة حمراء لا تلون الضوء بالأحمر، بل تمتص الذرات الخضراء والزرقاء، ولا تسمح ولا بمرور بعض الاصفر (لأنه من جنس الأحمر) وقليل من البرتقالي وكل الأحمر. إن المصفاة لا تعمل إذن إلا عن طريق المزج بالطرح.

<u>استعمالاتها :</u>

1 ـ وفرت الصناعة المهتمة بمجالات المرئيات، والشركات المعنية بصناعة لوازم الاضاءة للسينما والمسرح والتلفزيون كتالوجات لمصفيات متدرجة في درجات صبغتها وتشبعها وسطوها، مع أنها أيضا إمكانات أخرى لمصفيات ذات تأثير في اعطاء الضوء طاقة جديدة أو شكلا ما..
لقد تعودنا أن نستعمل من المصفيات ما نجده أمامنا بغير كثير تدقيق في الخاصيات المطلوبة والتي تلعب علاقات الألوان مع الأشياء

شكلا ما ..

لقد تعودنا أن نستعمل من المصفيات ما نجده أمامنا بغير كثير تدقيق في الخاصيات المطلوبة والتي تلعب علاقات الألوان مع الأشياء دورا حاسما فيما، حتى ليمكن القول إننا كثيرا ما نلهث خلف لون معين لمعنى ما، دون مراعاة ما قد يحدثه تسبع ما لهذا اللون من تشويهات في الديكور، أو الملابس أو الماكياج (ونحن نادرا ما نهتم به) لهذا يبدو من الضروري التشبه الى أن مراعاة التدرج اللون الواحد في المصفيات موضوع أساسا حتى يحدد مهندس الاضاءة تحديدا حاجاته، وعمرما فإننا في التصنيف نجد في كل لون درجة حادة وأخرى باهتة مع درجات وسيطة. ويبلغ عدد المصفيات على هذا الأساس، في تصانيف بضع الشركات 100 نوع، يبدأ بالشفاف فالابيض فالاحمر ووسائطة وانتهاء بالرمادي وبقوس قزح.

2 ـ عادة ما تستعمل كامل المصفاة، على مساحة خروج الاشعاع، مع استعمال مصفاة بلون واحد، لأننا عادة ما نحدد ضوءا لمجال محددة ولا يهمنا إذا ما كان سيؤثر بعد ذلك في ملحقات ما لهذا تجد أغلبنا لا يلجأ لا إلا تركيب مصفاة من لونين مستقلين.

إن حلولا عديدة يمكن أن يصل اليها مهندس الضوء يشترط أن يحدد الأجزاء التي يودها ملونة من الممثل، أو من الفضاء لأن ليس المهم استخدام اللون إذا ما يجب في استخدامه، بل الأهم هو كيفية تتم عملية التحكم فيه.

هامش :

"اعتمد في استخلاص معطيات هذا الملف على كتابي "اضاءة العرض لفلانتان" وكتاب "الاضاءة المسرحية للدكتور محمد حامد علي"

الحلقة القادمة : فنية الاضاءة

L'art d' ́eclairer

قبل اسدال الستار

صور بلا تعليق

الصورة الاولى :

الناقد المسرحي المغربي....

كاتب ..باحث..يرحب بدعوتنا ثم يقول :

ـ كان بودي لو اساهم بدراسة في العدد الاول .. ولكن على اي..اكيد ساساهم في العدد الثالث او ..الثالث عشر ..

الناقد المسرحي المغربي

كاتب..باحث .. وهو يتصفح العدد الاول:

ـ عجيب ..عظيم..اصمدوا..اياكم ان تعيدوا تجربة مجلات اخرى ..بالطبع سأساهم في العدد القادم او ..الثالث عشر ..

الصورة الثانية:

يسافر احد اعضاء هيئة تحرير "دراما" يلتقي كاتبا ناقدا ليتسلم منه مقالا كان قد وعد بارساله .. وما وصل يقضي العضو سحابة يومه يبحث عن الناقد الكاتب .. واخيرا يلتقي به يبادر الكاتب الناقد معتذرا .. ثم

ـ تق ستصلكم مقالتي في بحر ثلاثة ايام يعود العضو .. يداوم امام صندوق البريد .. اسبوع .. اسبوعان.. لاشيء

الصورة الثالثة:

ابدى امتعاضه من سوق الكتاب المغربي وتكاليف الطبع ومشاق التوزيع واضاف ..

ـ على جميع المسرحيين في الحقيقة ان يدعموا المجلة لتستمر

هززت رأسي موافقا سألته ، اذا كان قد اشترى نسخة من دراما

هز رأسه بالنفي .. بعد ايام وصلني احتجاجه لكونه لم يتسلم النسخة هدية

الصورة الرابعة:

لم نكد نصل الدار البيضاء ونحن ننتظر ، نقادنا، كل من وعدنا قبل اشهر واسابيع، ان يفوا بوعودهم، اذ برسالة ضخمة تصلنا .. اعتقدنا للوهلة الاولى ان نقادنا قد التحموا فجمعوا موادهم في رسالة واحدة ..رمزا..

قرأنا العنوان لم يكن سوى مسرح وهران الجهوي .

تاكدنا ان الجزائر اقرب الى الدار البيضاء من اكادير ومكناس وفاس ومن الدار البيضاء .

من مجلة "المسرح" المصرية الى "دراما" المغربية

رسالة بيضاء

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية
تصدر شهرياً
عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب

● منذ أيام قليلة مضت ، حمل إلينا البريد - من بين ما يحمل من رسائل الأصدقاء فى مصر والوطن العربى - رسالة عزيزة من المغرب الشقيق ، وبالتحديد من الدار البيضاء ، أما مرسلوها فهم مجموعة من محبى المسرح وعشاقه ، يأملون فى أن نتعاون معاً ، حيث يعدون الآن لإصدار مجلة جديدة للثقافة المسرحية ، لذا يستأذنون فى أن يعيدوا نشر عدد من الدراسات التى نشرناها فى أعدادنا السابقة .

وقد أثلجت هذه الرسالة صدورنا ، ورحبنا بهذه المبادرة الطيبة التى تنطوى على قيم نبيلة ، نسعى إلى التشبث بها ، بالرغم من أنها أو شكت على الأفول فى عالم اليوم ، وبخاصة فى ظل المتغيرات التى تأخذنا أخذاً فى كل يوم بل فى كل ساعة ، فقد كان فى مقدور هؤلاء الأصدقاء - دون أن يلومهم أحد - ألا يبادروا بالكتابة إلينا ، وقد كان فى مقدورهم أيضا أن يعيدوا نشر ما يريدون نشره بغير استئذان اكتفاءً بالإشارة إلى مصدرها الأصلى وحسب ، بيدأنهم آثروا ما أقدموا عليه ، وأغلب الظن أن مبادرتهم الطيبة هذه راجعة إلى إيمان منهم بأهمية الدور الذى لعبته « المسرح » فى الوطن العربى منذ صدورها الأول عام ١٩٦٤ ، ونحن إذ نقدر لهم صنيعهم فلا نملك إلا أن نشد علي أيديهم مهنئين أنفسنا بزميلتنا المغربية الجديدة « دراما » التى نتمنى لها كل تقدم وازدهار .

وتأتى رسالة أصدقائنا من الدار البيضاء وقد وصل المسرح المصرى إلى ما وصل إليه — وما المسرح المصرى إلا الجزء الفاعل فى المسرح العربى — حيث أصبح الغث هو السائد فى القطاعين ، وصار هو الأكثر رواجاً وانتشاراً وإلحاحاً ، لينزوى كل ما هو جادٍ — عدا قلةٍ ماتزال تقاوم — ويقبع فى ركدٍ شبه مُهمَل ، يجتر الذكريات تارةً ، ويحلم بما ليس يأتى تارات !

غير إننا ندرك — ومنذ البداية — حجم المصاعب ، ونعرف أن الطريق ليس سهلاً ، ونعلم أن من بين المصاعب يولد الأمل الذى نتشبث به ويتشبث بنا ، راجين أن نسير على الدرب ، وأن نمهده لهؤلاء الذين سيجيئون من بعدنا ، حتى يتموا رحلتنا ، التى لم تبدأ من فراغ ، والتى كانت تواصلاً حميماً مع مَنْ سبقونا فى الميدان ، لذا سنظل مع الجاد والجديد ، وسنقف فى وجه الأدعياء ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

التحرير